MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ŞI ARTE PLASTICE

ŞCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ŞI CULTUROLOGIE*

Cu titlu de manuscris:

C.Z.U.: 792.83(043.3)
A67

APOSTOL SNEJANA

DIHOTOMIA EVOLUŢIEI DANSULUI SCENIC ÎN CONTEXTUL ABORDĂRILOR SINCRONICE ŞI DIACRONICE

TEZA DE DOCTOR ÎN ARTE

SPECIALITATEA 654.01 – ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ

(CERCETARE)

Conducător științific: ______________ **GUŢU Zoia**,
doctor în științe pedagogice,
profesor universitar

Autor: ______________ **APOSTOL Snejana**

Chișinău, 2023

CUPRINS

ADNOTARE

Apostol Snejana, „*Dihotomia evoluției dansului scenic în contextul abordărilor sincronice și diacronice*”, teză de doctor în arte, Chișinău, 2023

Structura tezei: Lucrarea cuprinde introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie cu 179 de surse, 132 pagini text de bază, 1 anexă. Lucrarea conține 5 tabele. Rezultatele cercetării s-au concretizat în 6 articole științifice publicate în reviste științifice și/ sau prezentate în cadrul conferințelor internaționale și cu participare internațională.

Cuvinte-cheie: balet, coregrafie, dans, dans scenic, dihotomie, dans clasic, dans nonclasic, modernism, postmodernism, stilistica și tehnica dansului, spectacol coregrafic.

Domeniul de cercetare: Artă coregrafică.

Scopul cercetării: determinarea factorilor și premiselor evoluției dansului scenic pe continentul european în contextul abordărilor dihotomice și tridimensionale.

Obiectivele cercetării: (1) analiza factorilor istorici și socioculturali care au generat apariția dansului scenic; (2) determinarea și analiza etapelor de evoluție a dansului scenic în cadrul abordării tridimensionale; (3) fundamentarea conceptului de dezvoltare dihotomică a dansului scenic; (4) evidențierea particularităților și a unor premise în evoluția dansului, începând cu secolul al XII-lea și până în prezent; (5) stabilirea tendințelor de dezvoltare a dansului scenic în cadrul modernismului și postomernismului.

Noutatea științifică și originalitatea cercetării: (1) a fost propusă o nouă viziune în cercetarea artei coregrafice, care are la bază conceptul dihotomic; (2) au fost relevate contextele și premisele istorice și social-culturale care au influențat constituirea și dezvoltarea dansului scenic pe continentul european; (3) au fost evidențiate și argumentate premisele apariției și evoluției dansului scenic în cadrul abordării tridimensionale: istorice, filosofico-culturologice și propriu-zis coregrafice; (4) au fost argumentate particularitățile fiziologice, biologice, psihologice și sociale ale stilisticii și tehnicii dansului scenic; (5) au fost evidențiate tendințele de dezvoltare a dansului scenic de pe pozițiile modernismului și ale postmodernismului.

Problema științifică soluționată: stabilirea factorilor, premiselor și particularităților de dezvoltare a artei dansului, în speță, a dansului scenic din perspectiva abordării dihotonomice și tridimensionale (istorice, filosofico-culturologice și propriu-zis coregrafice).

Relevanța teoretică a cercetării: (1) pentru prima dată este fundamentat conceptul dihotomic al constituirii și dezvoltării dansului clasic și nonclasic; (2) este argumentat coraportul cauză-efect din particularitățile diferitor epoci istorice și impactul lor asupra constituirii și dezvoltării artei coregrafice; (3) este dată clasificarea artei coregrafice în cadrul abordărilor modernistă și postmodernistă; (4) sunt determinate premisele dezvoltării artei dansului; (5) sunt deduse tendințele de dezvoltare a artei coregrafice pe parcursul istoriei; (6) este determinat statutul și sunt stabilite caracteristicile dansului scenic național, ca parte a culturii europene și naționale.

Valoarea aplicativă a cercetării rezidă în posibilitățile utilizării rezultatelor cercetării la elaborarea cursurilor de teorie și istorie a artei coregrafice pentru colegiile și facultățile cu profiluri artistice, a curriculumului „*Istoria și teoria artei coregrafice*”, a ghidurilor metodologice, a materialelor didactice.

Implementarea rezultatelor științifice: Rezultatele cercetărilor sunt aplicate în procesul de instruire la Facultatea *Arta Teatrală, Coregrafică și Multimedia* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice pe baza Curriculumului cursului „*Istoria și teoria artei coregrafice*”.

ANNOTATION

Apostol Snejana, „*The dichotomy of the evolution of stage dance in the context of synchronic and diachronic approaches*", doctoral thesis in arts, Chisinau, 2023

Thesis structure: The research paper includes an introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, a bibliography with 179 sources, 132 pages of basic text, 1 appendic. The paper contains 5 tables. The research results are 6 scientific articles published in scientific journals and/ or presented at international conferences with international participation.

Keywords: ballet, choreography, choreographic performance, classical dance, dance, dance stylistic and technique, dichotomy, modernism, non-classical dance, postmodernism, stage dance.

The field of the research: Choreographic art.

The purpose of the research: (1) analysis of the historical and sociocultural factors that generated the appearance of stage dance; (2) determining and analyzing the stages of stage dance evolution within the three-dimensional approach; (3) substantiating the concept of dichotomous development of stage dance; (4) highlighting the particularities and some premises in the evolution of dance, starting from the twelfth century and up to the present; (5) establishing the development trends of stage dance within modernism and postmodernism.

The scientific novelty and originality of the research: (1) a new vision was proposed in the research of choreographic art, which is based on both the dichotomous concept; (2) the historical and social-cultural contexts and premises were revealed, which influenced the establishment and development of stage dance on the European continent; (3) premises for the appearance and evolution of stage dance were highlighted and argued within the three-dimensional approach: historical, philosophical-cultural and, actually, choreographic; (4) the physiological, biological, psychological and social peculiarities of the stylistics and technique of stage dance were argued; (5) the development trends of stage dance from the positions of modernism and postmodernism were highlighted.

The scientific problem solved: establishing the factors, premises and peculiarities of the development of the art of dance, in this case, of stage dance from the perspective of the dichotonomic and three-dimensional approach (historical, philosophical-cultural and choreographic).

The theoretical relevance of the research: (1) for the first time, the dichotomous concept of the constitution and development of classical and non-classical dance is substantiated; (2) the cause-effect correlation from the particularities of different historical eras and their impact on the constitution and development of choreographic art is argued; (3) the classification of choreographic art is given within the framework of modernist and postmodernist approaches; (4) the premises for the development of the art of dance are determined; (5) trends in the development of choreographic art throughout history are deduced; (6) the status and characteristics of the national stage dance are determined, as part of the European and national culture.

The applicative value of the research resides in the possibilities of using the research results to develop the theory and history of choreographic art courses for colleges and faculties with artistic profiles, the „*History and the Theory of Choreographic Art*" curriculum, methodological guides, didactic materials.

Implementation of the scientific results: The research results are applied in the training process at the Faculty of Theatrical, Choreographic and Multimedia Art of the Academy of Music, Theater and Fine Arts based on the Curriculum the course „*History and the Theory of Choreographic Art*".

АННОТАЦИЯ

Апостол Снежана, «*Дихотомия эволюции сценического танца в контексте синхронного и диахронного подходов*», диссертация на соискание ученной степени доктора искусств, Кишинэу, 2023

Структура диссертации: Работа включает введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиографию из 179 источников, 132 страницы основного текста, 1 приложение. Диссертация содержит 5 таблиц. По результатам исследования было опубликовано 6 научных статей в научных журналах и/ или представленных на международных конференциях.

Ключевые слова: балет, дихотомия, классический танец, модернизм, нонклассический танец, постмодернизм, танец, хореография, хореографический спектакль, сценический танец, стилистика и техника танца,

Область исследования: Хореографическое искусство.

Цель исследования: определение факторов и предпосылок эволюции сценического танца на европейском континенте в рамках дихотомического и трехмерного подходов.

Задачи исследования: (1) анализ исторических и социокультурных факторов, которые предопределяли появление сценического танца; (2) установление и анализ этапов эволюции сценического танца в рамках трехмерного подхода; (3) обоснование концепции дихотомического развития сценического танца; (4) определение особенностей и некоторых предпосылок эволюции сценического танца, начиная с XII-го века и до наших дней; (5) выявление тенденций развития сценического танца в рамках модернизма и постмодернизма.

Научная новизна и оригинальность исследования: (1) был предложен новый подход к исследованию эволюции сценического танца – дихотомический; (2) были выявлены исторические, социально-культурные контексты, которые повлияли на становление и развитие сценического танца на европейском континенте; (3) были обоснованы предпосылки эволюции сценического танца в рамках трехмерного подхода: исторические, философско-культуровидческие и хореографические; (4) были установлены физиологические, биологические, психологические и социальные факторы эволюции стилистики и техники сценического танца; (5) были выявлены тенденции развития сценического танца в рамках модернизма и постмодернизма.

Главная решенная научная проблема: установлены факторы, предпосылки и особенности развития хореографического искусства и, в частности, сценического танца в рамках дихотомического и трехмерного подходов (исторического, философско-культуроведческого и, собственно, хореографического).

Теоретическая значимость исследования: (1) впервые обоснован дихотомический подход к изучению эволюции сценического танца (классического и нонклассического); (2) обоснована причинно-следственная связь между особенностями различных исторических эпох и их влиянием на становление и развитие хореографического искусства; (3) дана классификация видов хореографического искусства в рамках модернистского и постмодернистского подходов; (4) определены предпосылки развития искусства танца; (5) выявлены тенденции развития хореографического искусства в ретроспективном плане; (6) определены статус и характеристики сценического танца, как составной части европейской и национальной культуры.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использовать полученные результаты в разработке академических курсов по теории и истории хореографии для профильных колледжей и факультетов, а также для разработки куррикулумов по «*Истории и теории хореографического искусства*», учебников, других дидактических материалов.

Внедрение результатов исследования: Результаты исследования внедрены в учебный процесс на Факультете Театрального Искусства, Хореографии и Мультимедиа в Академии Музыки, Театра и Изобразительного Искусства посредством их включения в куррикулум академического курса «*История и теория хореографического искусства*».

LISTA TABELELOR

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei cercetate

Societatea umană a creat numeroase structuri și sisteme care îi asigură stabilitatea, evoluția și autodezvoltarea. Printre acestea se înscrie cultura și specificul ei – concentrarea informației, realizarea forței creatoare a societății și a indivizilor în parte, totalitatea valorilor materiale și spirituale – care sunt de o importanță majoră pentru societate. Complexitatea fiecărui om și a societății în ansamblu, caracterul multidimensional al activității omului și interacțiunea diversă a oamenilor fac imposibilă construirea unui model general și unic al culturii, în particular al unuia dintre subsistemele ei – al artei coregrafice.

În acest sens, coregrafia este un gen original de creație subordonat legităților de dezvoltare a culturii societății. Totodată, fiecare gen de artă are un sistem propriu de legități, caracteristici și instrumente de a reflecta realitatea lumii înconjurătoare.

Dansul, ca și orice alt gen de artă (muzica, sculptura, teatru, arta plastică etc.), de asemenea dispune de mijloace proprii specifice, prin intermediul cărora transmite sentimentele, ideile, emoțiile. Vadim Nikitin afirmă: ”Limbajul dansului reprezintă limbajul emoțiilor omenești și dacă cuvântul are o anumită semnificație a sa, mișcarea de dans capătă sens, exprimă ceva doar atunci când, aflându-se într-o combinație cu alte mișcări contribuie la dezvăluirea structurii artistice a întregii opere” [140, p.7].

Arta coregrafică aparține unor genuri de artă spectaculoase, spațial-temporale și sintetice, care combină în sine dansul, muzica, dramaturgia, arta plastică. ”Arta coregrafică constituie un ansamblu, un organism concret, integru, care are formele sale specifice de manifestare și legitățile sale de existență. Printre ele există ceva special, și anume: ceea ce este caracteristic doar coregrafiei și care, totodată o înrudește cu alte genuri de artă și, anume, mijloace expresive de exprimare proprii coregrafiei” [165, p.41].

Pe parcursul său istoric, arta coregrafică a acumulat un sistem de mijloace, care au permis, datorită expresivității specifice dansului, să ne transmită experiențele, valorile, doleanțele, diversitățile culturale etc.

Datorită oportunităților sale de expresivitate artistică, dansul, mai mult decât orice alt gen de artă, se detașează de naturalism, totodată este strâns legat de realitate prin legitățile sale specifice și imaginile artistice. Așadar, arta dansului reprezintă o valoare artistică în cadrul unei anumite culturi și un mijloc eficient de dezvoltare și extindere a valorilor general umane, naționale, individuale, având, în acest sens, oportunități inepuizabile: artistice, instrumentale, conținutale. E de menționat că limbajul dansului a evoluat permanent și continuă să evolueze și să se schimbe în

raport cu schimbarea cadrului valoric uman și național.

În urma dezvoltării și diferențierii coregrafiei s-a evidențiat o diversitate de specii/ genuri ale artei dansului, fiecare purtând o anumită funcție socială, artistică, estetică. În acest context, obiectul cercetării noastre constituie procesul de constituire și dezvoltare a dansului stilizat (supus unor norme și reguli), care în cel mai mare grad este caracteristic pentru dansul scenic (Esaulov Igor, Esaulova Ksenia, Ghenadii Bogdanov.) în diferitele sale manifestări. Anume dansul scenic preia și elementele dansurilor populare stilizarea cărora începe în sec. XII-lea.

În acest sens context, actualitatea temei de cercetare este determinată de următorii factori și argumente:

- rolul istoric al artei coregrafice în formarea culturii societății prin realizarea funcțiilor sale specifice: artistice, estetice, educaționale etc.;
- dezvoltarea artei coregrafice pe parcursul său istoric, diversitatea de specii și curente a generat necesitatea studierii premiselor acestor procese și stabilirea unor legități și interacțiuni între ele;
- diversitatea lucrărilor apărute pe parcursul dezvoltării artei coregrafice au fost în mare parte orientate la unele aspecte a fenomenelor contextuale studiate, ceea ce a generat necesitatea unui studiu complex a literaturii de specialitate în plan retrospectiv în vederea stabilirii tendințelor, legităților, precum și a particularităților de dezvoltare a artei coregrafice;
- un număr insuficient al cercetărilor teoretice privind evoluția artei coregrafice a generat necesitatea completării cadrului investigațional cu noi viziuni, noi abordări, în primul rând, cu referire la cadrul dihotomic al dezvoltării artei coregrafice din perspectiva intrinsecă și extrinsecă.

Descrierea situației din domeniul de cercetare și identificarea problemei

Majoritatea cercetărilor axate pe problema abordată de noi poartă în temei un caracter artei dadescriptiv, referindu-se la montări concrete coregrafice sau la creația anumitor maeștri de balet.

Totodată, sunt de menționat un șir de cercetări importante, efectuate de către Nikolay Ivanovsky (*Dansul de salon din secolele XVI-XIX*) [101], Nikolay Vashkevich (*Istoria coregrafiei de toate vârstele și popoarele*) [80], Vera Krasovskaya (*Teatrul de balet din Europa de Vest. Eseuri de istorie. De la origini până la mijlocul secolului al XVIII-lea.*) [121], Andrei Levinson (*Baletul vechi și nou. Maeștri de balet*) [126], Deryck Linham (*The Chevalier Noverre: The Father of Modern Ballet*) [49], Marian Hannah Winter (*The Pre-Romantic Ballet*) [58], Ivor Guest (*The romantic ballet in England*) [41], Gayle Kassig (*History of Dance*) [45].

În România de problema evoluției artei dansului s-au preocupat: Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu (*Istoria baletului*.) [28], Simona Șomăcescu (*Metodologia predării dansului clasic*.) [26] și alții.

În Republica Moldova lucrări având ca subiect istoria și teoria artei coregrafice, au fost publicate de Elfrida Koroliov (*Teatru de balet din Moldova*.) [116], Elvira Golubeva (*Muzica de balet a compozitorilor Moldovei Sovietice*) [89], Nina Rozhkovskaya (*Viața teatrală a Chișinăului XIX* - *începutul secolului XX*) [153] etc.

De menționat și studiile cercetătorilor Zoia Guțu, Victoria Acciu, Maia Dohotaru, Angela Bețișor, Eleonora Varnacova, Ion Batrîncea consacrate educației coregrafice, autorii abordând, în parte, și constituirea dansului scenic în Republica Moldova.

Lista poate fi prelungită, însă, comună pentru toate aceste cercetări, este contribuția (inegală) a autorilor referitoare la evidențierea și caracterizarea evoluției artei coregrafice.

Analiza generală a evoluției dansului scenic ne-a permis să identificăm următoarea contradicție:

- între abordarea dihotomică (bipolară: dans scenic- dans nonscenic, dans clasic – dans nonclasic) și analiza liniară a artei coregrafice (dans popular, dans cotidien, de salon, dans clasic etc.);
- între necesitatea de a stabili și interpreta/ elucida factorii și premisele evoluției artei coregrafice în vederea dezvoltării cadrului teoretic și aplicativ al artei coregrafice și insuficiența abordărilor și mecanismelor științifice în acest sens.

Contradicția identificată a generat următoarea ***problema a cercetării***: stabilirea factorilor, premiselor și particularităților de dezvoltare a artei dansului, în speță, a dansului scenic din perspectiva abordării dihotonomice și tridimensionale (istorice, filosofico-culturologice și propriu-zis coregrafice).

Direcțiile de rezolvare a problemei date se vor axa pe:

- analiza celor mai valoroase lucrări în domeniu;
- analiza sincronă și diacronă a evoluției a artei coregrafice, având ca surse – abordările teoretice și praxiologice;
- identificarea influenței diferitor etape istorice și curente culturale asupra dezvoltării artei dansului;
- generalizarea rezultatelor și deducerea unor legități de dezvoltare a artei dansului și, în special, al dansului scenic.

Obiectul cercetării: procesul evoluției dansului scenic de la faza incipientă până în prezent.

Scopul cercetării: determinarea și caracterizarea factorilor și premiselor evoluției dansului scenic pe continentul european în contextul abordărilor dihotomice și tridimensionale.

Obiectivele cercetării:

1. Analiza factorilor istorici și socioculturali care au predeterminat apariția dansului scenic.
2. Determinarea și analiza etapelor de evoluție a dansului scenic în cadrul abordării tridimensionale.
3. Fundamentarea conceptului de dezvoltare dihotomică a dansului scenic.
4. Evidențierea particularităților și a unor premise în evoluția dansului, începând cu secolul al XII-lea și până în prezent.
5. Stabilirea tendințelor de dezvoltare a dansului scenic în cadrul modernismului și postmodernismului.

Ipoteza cercetării

Presupunem că abordarea dihotomică însoțită de aplicarea metodelor de analiză sincronică și diacronică în constituirea și evoluția dansului scenic ne va permite să argumentăm, mult mai amplu și profund, acei factori care au predeterminat și determină dezvoltarea artei coregrafice și să evidențiem premisele și tendințele acestui proces.

Bazele teoretice ale cercetării le constituie:

- teoriile de cunoaștere (științifică, empirică și artistică);
- teoriile contemporane ale artei (John Ruskin – despre interacțiunea artelor, Wassily Kandinsky– despre spiritual în artă);
- teoriile artei coregrafice Jean-Georges Noverre, Angela Pikard,Vadim Nikitin;
- legile dialecticii și, în special, legea unității și a luptei contrariilor (dansul scenic, fiind prin natura sa o unitate a contrariilor – o sinteză a artelor – în manifestările sale plasează în prim-plan fie momente ale confruntărilor, ale luptei contrariilor, fie ale unității, coeziunii lor, ceea ce ne-a permis să înaintăm ideea dihotomiei în dezvoltarea artei coregrafice);
- conceptul dihotomic, realizat:

  1) în baza principiilor: *interferenței*, care presupune impactul contrariilor și respingerea (neacceptarea) de către o specie/ gen a/ al artei coregrafice a anumitor aspecte (a limbajului, tehnicii, stilului etc.) specifice altor specii/ genuri ale artei coregrafice (ale dansului scenic, nonscenic, ale dansului clasic, nonclasic); *transpoziției* (transferului), care presupune transferul anumitor aspecte (a limbajului, tehnicii, stilului etc.) dintr-un gen/ specie a artei coregrafice în altul;

2) în baza evidențierii contrariilor caracteristice artei coregrafice: la nivelul de limbaj al dansului (poziții, mișcări, desene etc.), care se manifestă prin simetrie și asimetrie; la nivelul motivului plastic determinat de particularitățile cinetice, dinamice și ritmice, caracteristice pentru o specie/ gen a/ al artei coregrafice; la nivelul formei artistice și al conținutului artistic; la nivelul imaginilor dramaturgice și coregrafice – toate se pot crea atât cu mijloace diferite, cât și identice.

Metodologia cercetării*

Sinteza și justificarea metodelor de cercetare a presupus valorificarea următoarelor metode:

- *Studiul bibliografic și documentar* (metoda prin care informațiile științifice și artistice au fost extrase din mai multe surse de specialitate: monografii, studii științifice, studii bibliografice, volume academice, articole științifice etc.).
- *Metoda analitică* (metoda prin care s-a realizat analiza conceptelor, abordărilor, tendințelor, a operelor de artă etc.).
- *Metoda sintetică* (metoda prin care s-a reflectat asupra întregului din perspectiva părților lui componente: etapele dezvoltării, dimensiunile abordării, tipologia artei coregrafice etc.).
- *Metodele sincronă* și *diacronă* (metode prin care s-a cercetat evoluția istorică și starea actuală a dansului scenic popular).
- *Inducția* și *deducția* (metode prin care analizele și reflecțiile s-au realizat de la particular la general și de la general la particular).
- *Metoda descriptiv-explicativă* (metodă prin care au fost descriși și explicați factorii și premisele evoluției dansului scenic).

Inovația și originalitatea cercetării:

1. A fost propusă o nouă viziune în cercetarea artei coregrafice, care are la bază atât conceptul dihotomic (evoluția dansului scenic în cadrul paradigmei coregrafice unitare și în cadrul unor paradigme aparte: paradigma dansului clasic și paradigma dansului nonclasic), cât și principiul interferenței (influența a unui gen de coregrafie asupra altuia) și al transpoziției (aplicarea mijloacelor de expresie a unui gen de dans în alte genuri de artă coregrafică).
2. Au fost relevate contextele și premisele istorice și social-culturale care au influențat constituirea și dezvoltarea dansului scenic pe continentul european. Fiecare epocă istorică a influențat în felul său evoluția artei coregrafice. Totodată, sincronizarea și asimetria

* Cercetarea are ca obiect de studiu evoluția artei coregrafice în plan istoric, ceea ce presupune aplicarea metodelor analitică și sintetică, sincronă și diacronă pe parcusul întregii cercetări.

dezvoltării istorice și-au găsit expresie în faptul că fenomenele și legitățile generale ale evoluției artei coregrafice s-au manifestat în diferit timp și în forme diferite.

3. Au fost evidențiate și argumentate premisele apariției și evoluției dansului scenic în cadrul abordării tridimensionale: istorice, filosofico-culturologice și propriu-zis coregrafice. În
4. cadrul abordării istorice, premisele se află în corelație cu dezvoltarea relațiilor social-economice, specifice pentru fiecare epocă, și cu modul în care acestea au influențat constituirea artei coregrafice. În cadrul abordării filosofico-culturologice, premisele sunt corelate cu așa curente și direcții ca: Barocul, Clasicismul, Romantismul, Impresionismul, Expresionismul, Modernismul și Postmodernismul. În cadrul abordării coregrafice, propriu-zise, premisele se află în corelație cu evoluția stilisticii și tehnicii dansului scenic.
5. Au fost argumentate particularitățile fiziologice, biologice, psihologice și sociale ale stilisticii și tehnicii dansului scenic ca cele mai importante mijloace de creare a imaginii coregrafice și estetice în spectacolul coregrafic.
6. Au fost evidențiate tendințele de dezvoltare a dansului scenic de pe pozițiile modernismului și ale postmodernismului: dispar unele genuri ale artei dansului și apar altele noi; apar noi tehnici ale artei dansului, improprii dansului clasic; pe de o parte, toate genurile artei coregrafice devin mai apropiate, fiind păstrată mișcarea ca bază a dansului, iar, pe de altă parte, dansul clasic se distanțează de cel nonclasic.

Relevanța și valoarea teoretică a cercetării

Teoria și istoriografia artei coregrafice sunt completate cu noi abordări, concepte, argumente:

1. Pentru prima dată este fundamentat conceptul dihotomic al constituirii și dezvoltării dansului clasic și nonclasic. La început, în cadrul unei paradigme coregrafice unice (demersul intrinsec), iar mai apoi, începând cu secolul XVI, în cadrul paradigmelor separate (demersul extrinsec). De asemenea, sunt argumentate principiile interferenței și transpoziției drept componente ce constituie acest concept.
2. Este fundamentat coraportul cauză-efect: între particularitățile diferitor epoci istorice și impactul lor asupra constituirii și dezvoltării artei coregrafice, între logica constituirii artei dansului și mijloacele acesteia: stilizarea, tehnica, limbajul.
3. Este propusă clasificarea artei coregrafice în cadrul abordărilor moderniste și postmoderniste. Paradigma artei coregrafice include dansul scenic și nonscenic; dansul scenic include dansul clasic și nonclasic; dansul nonclasic include dansul popular, sportiv și alte dansuri (Anexa 1).

4. Sunt determinate legitățile dezvoltării artei dansului:
   - legătura dintre epocile istorice și influența lor asupra formării artei dansului;
   - corelarea diferitor genuri de artă: muzică, pictură, arhitectură, coregrafie și influența lor reciprocă;
   - conexiunea concepțiilor filosofico-culturologice și impactul acestora asupra formării și evoluției artei coregrafice pe parcursul istoriei;
   - legătura dintre școlile coregrafice, în parte dintre coregrafi, dansatorii remarcabili, și constituirea și dezvoltarea artei dansului;
   - dihotomia, continuitatea și aspectul polivalent al dezvoltării artei dansului în cadrul intercorelărilor și contradicțiilor permanente.
5. Sunt specificate tendințele de dezvoltare a artei coregrafice în plan retrospectiv:
   - alternanța și apariția noilor specii, direcții, genuri ale artei coregrafice, a noilor concepții ale dansului;
   - diversificarea stilisticii, tehnicii, limbajului dansului, folosirea tuturor posibilităților corpului uman;
   - utilizarea tehnologiilor informaționale și comunicaționale moderne în arta coregrafică;
   - perfecționarea, prin noi viziuni, a abordărilor clasice în dezvoltarea artei coregrafice.
6. Este determinat statutul și sunt stabilite caracteristicile dansului scenic național ca parte a culturii europene și naționale.

Semnificația practică a cercetării constă în posibilitățile utilizării rezultatelor cercetării la elaborarea cursurilor de teorie și istorie a artei coregrafice pentru colegiile și facultățile cu profiluri artistice, la redactarea curriculumului *Istoria și teoria artei coregrafice*, a ghidurilor metodologice, a materialelor didactice.

De asemenea, rezultatele cercetării pot fi folosite pentru investigațiile ulterioare ale problemelor ce țin de dezvoltarea artei coregrafice.

Abordarea dihotomică propusă deschide noi perspective pentru studierea artei coregrafice atât în plan retrospectiv, cât și în plan prospectiv.

Aprobarea rezultatelor cercetării

Teza de doctorat a fost discutată în cadrul Comisiei de îndrumare și ședințele Școlii Doctorale Studiul Artelor și Culturologie din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, la conferințe naționale și internaționale, precum și prin publicații științifice.

Implementarea rezultatelor

Rezultatele cercetărilor sunt aplicate în procesul de instruire la Facultatea *Arta Teatrală, Coregrafică și Multimedia* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, realizat pe baza Curriculumului cursului „*Istoria și teoria artei coregrafice*”.

Publicații la tema tezei: rezultatele cercetării s-au concretizat în 6 articole științifice publicate în reviste științifice și/ sau prezentate în cadrul conferințelor internaționale și cu participare internațională.

Volumul și structura tezei: Lucrarea cuprinde introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie cu 179 de surse, 132 pagini text de bază, 1 anexă și 5 tabele.

Rezumatul capitolelor

În **Introducere** sunt argumentate actualitatea și importanța temei de cercetare, este formulată problema cercetării, metodologia și reperele artistice, sunt indicate noutatea, originalitatea, valoarea științifică și artistică a cercetării, precum și valoarea aplicativă a acesteia. Totodată sunt indicate modalitățile de aprobare și implementare a rezultatelor cercetării, volumul și structura tezei, cuvintele-cheie și sumarul compartimentelor.

În **Capitolul 1 *Dansul scenic: context și tendințe de dezvoltare*** se prezință delimitările noționale, terminologice în construcția și realizarea cercetării, se caracterizează diferite epoci istorice (*Epoca Antică, Epocă Evului Mediu, Epoca Modernă, Epoca Contemporană (Postmodernă*), diferite curente istorice/ artistice (*Barocul, Clasicismul, Romantismul,* etc.) și influența lor asupra constituirii și dezvoltării artei dansului. În acest context, drept premisă importantă în dezvoltarea artei coregrafice a fost eposul popular, care a servit drept etalon al vieții, drept mijloc de afirmare estetică și de creare a imaginilor artei coregrafice. Tot în acest capitol se face o analiză sincronică a celor mai valoroase lucrări în domeniul artei coregrafice, începând cu prima lucrare teoretică *L'Orchesographia*, scrisă de Thoinot Arbeau în 1588 și finalizând cu lucrările autorilor contemporani: Isabelle Ginot, Marcelle Michel, Vera Striganova, Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu.

O deducție importantă în acest context ține de legitățile generale ale evoluției artei coregrafice care sunt caracteristice pentru toate statele europene, însă influența acestor legități s-a manifestat în diverse perioade și pe căi diferite.

În **Capitolul 2 *Evoluția dansului scenic: abordare tridimensională*** se analizează acest proces din *perspectiva istorică* (evidențierea ciclurilor (etapelor) evoluției artei dansului în corespundere cu perioadele istorice de dezvoltare a societății: *Epoca Antică, Epoca Evului Mediu, Epoca Modernă, Epoca Contemporană (Postmodernă*); *perspectiva culturologică* (care propune o periodizare a evoluției artei dansului în corelație cu evoluția culturii umane în ansamblul

diverselor ei curente: *Barocul, Clasicismul, Romantismul, Impresionismul, Expresionismul, Modernismul, Postmodernismul*; *perspectiva artistică* (stabilește etapele evoluției artei dansului în conformitate cu progresul formelor și mijloacelor specifice ale artei coregrafice: etapa prestilistică (sincretică), etapa stilistică și etapa poststilistică).

Tot în acest capitol se face analiza constituirii și evoluției artei dansului în diferite țări europene, evidențiind specificul acestui proces pentru fiecare țară. E de menționat, că analiza respectivă pune accent pe aspectul dihotonomic al evoluției artei dansului. Se stabilesc și unele caracteristici și specificări ale evoluției artei dansului în România și Republica Moldova. Un loc aparte în acest capitol este destinat analizei apariției și dezvoltării dansului clasic – *baletului*. Dintre cele mai cunoscute lucrări/ studii ale acestei probleme țin de renumiții autori: R.Fenillet, L.Blok, V.Krasovskaya, A.Levinson etc.

În **Capitolul 3** ***Evoluția stilisticii și tehnicii dansului scenic*** se abordează problema teoriilor care stau la baza fundamentării originii dansului și dezvoltării stilisticii și tehnicii interpretative: *teoria biologică*, *teoria psihologică*, *teoria socială* și *teoria comunicațională*. În acest capitol se aduc mai multe exemple a stilisticii și tehnicii dansului, manifestate de marii dansatori: Marie Jean Augustin Vestris, Maria Taglioni, Mihail Fokin , Anna Pavlova și alții.

Pe larg se analizează și se descrie stilistica și tehnica dansurilor contemporane, moderne din perspectiva modernismului și a postmodernismului. Sunt evidențiate tendințele și legitățile dezvoltării artei dansului în varietatea lor de manifestare.

În **Concluzii generale** se fac generalizări, se caracterizează rezultatele studierii sincronice și diacronice a evoluției artei dansului din perspectiva dihotomică, dar și tridimensională: *istorică*, *culturologică*, *artistică*. Aici se propun și anumite recomandări pentru cadrele didactice din domeniu, pentru coregrafici și pentru cercetătorii preocupați de problema artei coregrafice.

1. DANSUL SCENIC: CONTEXT ŞI TENDINȚE DE DEZVOLTARE

1.1. Delimitări noționale, terminologice și conceptuale

Cadrul noțiunal, terminologic și conceptual privind arta dansului este unul controversat cu multe ambiguități, legate, în primul rând, de traducerea acestora dintr-o limbă în alta, de regulă, din franceză, engleză sau din rusă (de exemplu: *”выворотность”* – ”*eversiune*”). Există mai multe încercări de a traduce terminologia coregrafică din limba franceză și rusă în limba română (S.Șomacescu, Z.Guțu, M.Dohotaru etc.). E de menționat, că nu toate echivalentele terminilor respectivi în limba română și-au găsit o răspândire largă în comunitatea coregrafică din Republica Moldova. Pentru a evita unele ambiguități privind inserția și aplicarea noțiunilor și terminilor coregrafici în cercetare, propunem un glosar cu delimitări clare ale acestora.

Balet **– 1.** Arta de a compune dansuri și spectacole de balet; **2.** Ansamblul pozițiilor și figurilor ce compun un dans sau un balet; **3.** Sistem de notare a pașilor și a figurilor de dans [179].

Baletul este o specie a artei muzical-teatrale, conținutul căreia se exprimă în tipare coregafice. Baletul aparține speciilor sintetice spațial-temporale ale creației artistice. Baletul este forma superioară a artei coregrafice. Dansul clasic constituie esența baletului.

Dans – Termenul dans are mai multe semnificații și mai multe specii: **1.** Ansamblul de mișcări ritmice, variate ale corpului omenesc, executate, de regulă, în ritmul unei melodii; **2.** Artă ale cărei mijloace de expresie sunt mișcările ritmice ale corpului omenesc; **3.** Gen de artă în cadrul căreia în calitate de mijloc al creării chipului artistic este mișcarea și poziția corpului omenesc;

În literatura de specialitate există mai multe clasificări ale dansurilor: *dansuri populare*, *dansuri popular scenice*, *dansuri clasice*, *dansuri moderne*, *dansuri postmoderne*, *dansuri contemporane* etc. (*a se vedea* Anexa 2). Demersul dihotonomic al evoluției artei dansului a generat clasificarea dansurilor în cele *scenice – nonscenice, clasice – nonclasice, populare – nonpopulare*. Această clasificare ne permite de fiecare dată să structurăm dansurile în două categorii, având ca criterii: (1) *spațiu* (pe scenă, în afara scenei); (2) *stilistica* (clasică, neclasică). E de menționat, că noțiunea de ”dansuri scenice – nonscenice” nu reprezintă un gen sau specie a artei coregrafice, ci doar indică deosebirile speciilor de dans dintr-o categorie (scenică) de speciile de dans dintre-o altă categorie (nonscenică).

Așadar, *dansul* este o simbioză de sentimente, gânduri, emoții, acțiuni, cu participarea nemijlocită a imaginației. Intenția este ceea ce interpretul trebuie să execute, iar coregraful – să exprime cât mai clar, cu scopul de a obține exact caractere stilistice necesare pentru a crea o compoziție coregrafică [*Apud* 8, p.23].

Dans scenic – presupune obligatoriu două entități: (1) *dansul montat* și prezentat de pe scenă și (2) *spectatorul* – recipient (dans pentru spectatori). Această categorie de dansuri reproduce în forma scenică diferite mesaje printr-o succesiune de mișcări ritmice, variate și expresive ale corpului, executate în ritmul muzicii, reprezentând valoare atât pentru spectatori, cât și pentru dansatori. *Dansul scenic* include: *dansuri populare stilizate, dansuri clasice, balet* etc.

Dansul scenic nu reprezintă un gen sau specie a artei coregrafice aparte, ci face parte dintr-o taxonomie a dansurilor stilizate.

Dans nonscenic – de regulă, nu este stilizat, nu se interpretează pe scenă și pentru spectatori (se interpretează la petreceri, nunți, cumetrii, manifestări culturale etc.). dansurile nonscenice şi, în primul rând, cele populare nestilizate, reprezintă surse de dezvoltare a dansurilor scenice și invers, la fel ca și dansul scenic, face parte dintr-o taxonomie a dansurilor nestilizate.

Dans scenic – reprezintă un fenomen artistic absolut independent, care respectă anumite legități estetice și generează anumite valori artistice și estetice, astfel influențând direct conștiința publicului [8, p.23]; sistemul mijloacelor expresive ale artei coregrafice axate pe principii practico-generalizatoare a creării și tratării chipului artistic.

Dans nonclasic – toate genurile/ speciile de dansuri (scenice sau nonscenice), care nu dispun de caracteristici ale dansului clasic: stilistică, limbaj, mod de creare a chipului artistic etc.

Dansul de caracter – unifică stilul dansului popular și preia convențional caracteristicile dansului de balet. De regulă, acest dans se încadrează în categoria dansurilor scenice.

Dans modern **–** este o direcție a artei dansului axat pe următoarele principii: *negarea canoanelor coregrafice*; *valorificarea noilor subiecte cu mijloace ritmo-plastice originale*.

Dans contemporan („contemporary dance”) **–** este o direcție a artei dansului, care include tehnicile și stilurile de dans din secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea, care s-a format pe baza dansului modern și postmodern american și european.

Înțelesul dansului contemporan este unul polisemantic. *Dansul contemporan* se remarcă printr-o diversitate semiotică, prin multitudinea de semnificații culturale pe care le transmite. Dansul contemporan poate fi privit ca metagen coregrafic, deoarece mișcările din dansul contemporan reflectă mișcarea lumii noastre, înglobând mai multe stiluri, forme și culturi; are o libertate mai mare la nivelul interpretării și creării chipurilor artistice. L.Enache consideră, că realitatea dansului contemporan depinde foarte mult de raționamentul și cunoștințele noastre, el exprimă percepția personală și transpune viziunea sa despre lume, despre ceea ce ne afectează [10].

Dans postmodern **–** noua verigă a culturii coregrafice, care se deosebește prin pluralismul formelor și tehnicilor interpretative, prin policentrism și valorificarea tuturor posibilităților corpului omenesc.

Dihotomie – funcționare și dezvoltare în cadrul unui tip (gen) al dansului a elementelor unui viitor tip (gen) al dansului (cadrul intrinsec), care se desprinde de primul și apoi se dezvoltă de sine stătător, în paralel și intercorelat (cadrul extrinsec), (dans scenic – dans nonscenic, dans clasic – dans nonclasic). Abordare dihotomică – conceptul și modul de analiza a evoluției artei coregrafice ca un proces bipolar și interconex.

Interferență – influența negativă a unui gen de artă coregrafică asupra altuia pe parcursul evoluției acestora (de regulă, în viziunea unei părți a comunității coregrafice, de exemplu, influența modernității asupra baletului clasic).

Transpoziție – influența pozitivă a unui gen de artă coregrafică asupra altuia pe parcursul evoluției acestora.

Sincronic **–** analiza evoluției dansului scenic într-un context limitat în timp din diferite perspective.

Diacronic – analiza evoluției dansului scenic în plan istoric, retrospectiv, acoperind mai multe perioade istorice.

Modernism **–** mișcări, tendințe, experimente literare și artistice novatoare (manifestate începând din ultimele decenii ale sec. al XIX-lea până în cea de-a doua jumătate a sec. al XX-lea) și caracterizate prin exacerbarea modernității, respingerea tradiționalismului și academismului și prin proclamarea exclusivistă a unor noi principii de creație.

Postmodernism **–** tendință culturală, apărută în deceniul șase al secolului al XX-lea, care indică o îndepărtare de cultura elitistă a modernismului, în direcția unei abordări eclectice și populiste.

Imaginea coregrafică **– 1.** Exprimare a emoțiilor și a gândurilor în dans prin intermediul limbajului coregrafic; baza imaginei coregrafice constituie textul creat de coregraf și reprodus de interpret în mod creativ. **2.** Unitatea chipului artistic, mijloacelor artistice și expresive care sunt caracteristice operei coregrafice. În procesul creării imaginii artistice se realizează unitatea mijloacelor artistico-plastice și a elementelor tehnico-compoziționale într-o formă artistică determinată conținutal. Caracterul acestei unități și reprezintă stilistica dansului.

Stilistica dansului – aducerea/ ajustarea unor dansuri nonclasice, de regulă, a dansurilor populare, în conformitate cu unele reguli, norme estetice, stilistice, scenice. Stilizarea dansurilor este un proces continuu.

Stilistica dansului este o noțiune polisemantică: individuală (a dansatorului și a coregrafului), națională (determinată de specifiul național) și istorică (determinată de specifiul epocilor istorice) .

Periodizări istorice – în literatura de specialitate găsim mai multe abordări cu privire la periodizarea istorică a dezvoltării societății. În cercetare noi ne axăm pe următoare periodizare istorică (*Epoca Antică, Epocă Evului Mediu, Epoca Modernă, Epoca Contemporană (Postmodernă*).

Periodizări cultural-istorice: *epoci* și *curente artistice*. Fiecare perioadă din istoria artelor a avut și are importanța sa semnificativă și un aport valoric asupra demersului motivațional al reformelor sociale și culturale, precum și asupra tranziției de la o etapă la alta. În raport cu periodizările cultural-istorice (*social-culturale*, *social-estetice*, *social-artistice* etc.) există mai multe abordări și înțelesuri ale diferitor noțiuni și termeni:

- ***Renașterea*** (secolele XIV-XVI) – presupune o transpunere radicală în domeniul picturii, sculpturii și arhitecturii, marcând tranziția de la evul Mediu la Epoca Modernă. *Renașterea* a avut influență semnificativă și asupra evoluției artei coregrafice.
- ***Barocul*** (secolele XVI-XVII-lea) – se caracterizează prin ornamentație bogată, o compoziție complexă, dar și ordonată, utilizând culori, lumini și umbre în crearea chipului artistic, ceea ce a influențat direct și asupra artei coregrafice.
- ***Clasicismul*** (secolele XVII-XVIII) – se axa pe dezvoltarea valorilor Renașterii și menținerea canoanelor clasice în coregrafie.
- ***Romantismul*** (sfârșitul secolului XVIII și prima partea secolului XIX) se axa pe libertatea creării și diversitatea stilurilor.
- ***Impresionismul*** (sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX) caracterizează prin concentrarea asupra impresiilor fugitive produse de o scenă sau de un obiect, asupra mobilității fenomenelor, mai mult decât asupra aspectului stabil și conceptual al lucrurilor.
- ***Expresionismul*** (sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX) – artiștii tindeau spre exprimarea stărilor sufletești cu ajutorul elementelor de limbaj nefiresc, tragic.
- ***Modernismul*** (sfârșitul secolului XIX și prima partea secolului XX) când artiștii s-au revoltat împotriva tradițiilor academice și istorice impuse și considerate standard ale secolelor precedente.
- ***Postmodernismul*** (din anii 60 ai secolului XX) Arta postmodernă se referă la un ansamblu de curente artistice menite să se opună anumitor forme de modernism, sau altor diverse forme ale aceluiași curent, care au apărut și s-au dezvoltat mai târziu.

Coregrafia – arta spațial-temporală este o formă specifică de reflecție asupra realității, de redare a acesteia și de exprimare-creare a atitudinii dansatorului față de lumea în care trăiește și față de sine ca subiect creator al lumii frumosului intelectual – corporal – motric [8, p.18]. *Coregrafia* este arta de a compune pași de dans, dansuri teatrale și balete. *Coregrafia* este o artă sintetică, care combină în sine dansul, muzica, arta plastică și literatura (dramaturgia).

Delimitările noționale, terminologice și conceptuale expuse reprezintă repere reglatorii în analiza și sinteza evoluției dansului de parcursul său istoric.

1.2. Evoluția dansului scenic: context sociocultural și istoric

Din momentul ce obiectul cercetării noastre îl reprezintă procesul evoluției dansului scenic pe continentul european, iar majoritatea cercetătorilor de istorie a dezvoltării artei coregrafice afirmă că dansul scenic se constituie în secolele XII-XIII, pentru investigația noastră au relevanță procesele istorice care din secolul XII și până în zilele noastre au influențat evoluția artei coregrafice, în ansamblu, și evoluția dansului scenic, în particular.

În studiul nostru ne vom baza pe legitățile care au guvernat dezvoltarea umanității și, în particular, pe legitățile specifice interferenței tuturor tipurilor de activitate umană în dezvoltare.

În continuare, vom prezenta în plan sintetic influența acestor legități, începând cu secolul XII, asupra constituirii și dezvoltării dansului scenic în Europa, inclusiv pe teritoriul Republicii Moldova de astăzi. Deși există o multitudine de cercetări fundamentale cu privire la istoria Europei, noi, vom întreprinde o analiză în plan diacronic a premiselor istorice și culturale care au dus la constituirea și dezvoltarea dansului scenic. Or, după cum afirmă majoritatea specialiștilor, istoria Europei nu este suma istoriilor unor țări în parte, ci un proces de dezvoltare a unei comunități istorice specifice, care are o structură internă complexă [102, p.5].

Comunitatea istorico-culturală specifică europeană, cu toată varietatea și complexitatea componenței etnice și a nivelului de dezvoltare socială, culturală și economică, s-a format în urma unui ansamblu al proceselor de constituire și dezvoltare. La crearea acestei unități a contribuit și faptul că toate popoarele de pe teritoriul Europei s-au încadrat treptat în sfera de influență a creștinismului, dar și a tradițiilor culturale și estetice ale lumii antice.

Totodată, istoricii atenționează asupra caracterului complex și contradictoriu al procesului istoric: asincronia și asimetria în dezvoltarea istorică sunt determinate de faptul că fenomenele și legitățile comune pentru întreg continentul s-au manifestat în timp diferit și în diverse forme. Aceasta se referă și la domeniul culturii și artei, în particular. După cum s-a menționat deja, constituirea artei coregrafice își are începutul în secolele XII-XIII.

Anume în acest răstimp în arta Europei Occidentale domină stilul romanic preluat din arhitectură. El exprima o anumită viziune asupra lumii și o percepție specifică oamenilor unei epoci în care sistemul imaginar-artistic, deși conținea diferențe cronologice și locale destul de semnificative, permitea evidențierea unor trăsături universale, a unor particularități ce reflectau esența etapei respective de dezvoltare a idealului artistic al Evului Mediu și a formelor lui de realizare, incluzând formele artei coregrafice [102, p.5].

Tendința spre absolut a artei medievale din Europa Occidentală s-a manifestat prin aceea că frumusețea terestră, creațiile omului serveau ca reflectare a frumuseții supreme, or în virtutea coparticipării, aceste creații purtau un anume grad de perfecțiune și exprimau veridicitatea existenței. Arta Evului Mediu este diversă, dar și polisemantică, simbolică.

Anume tendința spre frumos a determinat nevoia de stilizare a dansurilor populare simple, astfel încât acestea să devină plastice, să poarte un caracter estetic și umanist.

Secolul al XII-lea cercetătorii îl catalogheaza drept unul al „umanismului medieval”, al „renașterii medievale” sau „revoluției culturale”. Deși asemenea afirmații generează mai multe dispute, toți sunt de acord că anume atunci au avut loc salturi considerabile în viața spirituală și în cultură, inclusiv în constituirea artei coregrafice.

Perioada aceasta se caracterizează prin pasiunea față de moștenirea antică, amplificarea tendințelor raționaliste, ceea ce a dus la sporirea elementelor laice și antireligioase în cultură, în artă în general și în domeniul artei coregrafice, în particular.

Drept premisă importantă în dezvoltarea artei coregrafice a servit eposul popular, fiind exprimat și prin intermediul dansurilor. Eposul popular a constituit drept etalon al vieții, drept mijloc de afirmare estetică și de creare a imaginilor artei coregrafice. Având un caracter popular, el reflecta nu doar valorile general-umane, dar și pe cele specifice contextului politic. Creațiile epice sunt, ca regulă, universale, fiecare fiind întruchiparea unui anumit tablou al lumii, cuprinde o multitudine de aspecte ale vieții. De aici și amestecul istoricului, realului și fantasticului, al tragicului și comicului, idealizarea și tipizarea vieții cotidiene. Eposul a cuprins în sine un întreg sistem de percepere a lumii și o varietate a concepțiilor despre ea, dar și experiența spirituală a mai multor generații, realizările lor etice și estetice.

După cum am menționat deja, de-a lungul istoriei creațiile epice au format o bază pentru crearea celor mai remarcabile spectacole coregrafice.

Totodată, eposul a contribuit și la crearea noilor forme stilistice ale artei coregrafice de epocă. Cercetătorii atribuie secolului al XIII-lea apariția artei teatrale orășenești; pe lângă manifestările teatrale ecleziastice, apar așa-numitele „jocuri” urbane, adică reprezentări teatrale ce purtau caracter laic, în care alături de acrobați, cântăreți, muzicanți participă și dansatorii.

O sursă importantă pentru dezvoltarea artei coregrafice a fost, în viziunea noastră, sculptura gotică, care dispunea de o forță enormă de influență artistică asupra omului. După cum afirmă autorii *Istoriei Europei*, „încordarea extremă a forțelor spirituale este reflectată pe fețe și figuri fie prin liniile ideale ale mișcărilor, fie întinse, fie deformate, creând impresia că ele tind spre a se debarasa de lanțuri pentru a cunoaște tainele supreme ale existenței” [102, p.665].

Aceasta este etapa în care a apărut dansul scenic, având la bază dansul popular, de aceea este important să determinăm aici rolul culturii populare. Fără a supune dezbaterilor ce înseamnă „cultura populară”, remarcăm prezența a două abordări: pe de o parte, se consideră că purtători și creatori ai culturii populare, inclusiv ai dansului, sunt meseriașii, țăranii și alte pături sociale; pe de altă parte, se consideră că purtători și creatori ai culturii populare sunt și reprezentanții păturilor înalte ale societății.

Pentru cercetarea noastră este important a demonstra că, independent de un punct de vedere sau altul, toți sunt de acord cu faptul reprezentările, sentimentele redate în creația populară constituie fundamentul culturii și artei specific fiecărei epoci istorice. Psihologia populară, după cum remarcă Victoria Ukolova, plasticitatea, stereotipurile conduitei și ale percepției sunt mediul nutritiv al culturii și artei, ceea ce le conferă simțire și esență [102, p.620].

În secolele XIV-XV se menține decalajul în dezvoltarea anumitor regiuni și țări ale Europei. În același timp, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea își face apariția și se dezvoltă vertiginos o cultură de nou tip – cea a Renașterii. Ca tip deosebit, ea a apărut grație faptului că în societatea europeană (în primul rând în cea italiană) s-au creat condițiile pentru formarea unei noi concepții, viziuni despre lume, om.

Idealul Renașterii consta în dezvoltarea armonioasă a personalității cu posibilități creatoare nelimitate în diferite domenii, inclusiv în domeniul artelor. Înaintarea în prim-plan a idealului omului nou și a noului mod de viață au devenit factori de primă importanță ai vieții culturale.

Epoca Renașterii a generat și o nouă viziune asupra lumii, un nou mod de gândire, a schimbat senzația timpului și spațiului, a dezvoltat capacitatea de abstractizare, a sporit interesul față de cunoașterea artistică senzitiv-concretă a lumii, inclusiv cu mijloacele artei coregrafice.

În calitate de factor istoric care a influențat dezvoltarea artei coregrafice este și cultura bizantină a secolelor XIII-XV.

Cultura bizantină este o etapă logică de dezvoltare avansată a celei europene și mondiale, având însă particularitățile sale tipologice irepetabile. Pentru evidențierea culturii bizantine din cultura europeană a Evului Mediu, un reper important îl constituie faptul că în Bizanț exista comunitatea de limbă și de confesie.

Până în secolul al XI-lea, în cultura acestui stat dominau, ca și în viața socială, influențele estice. Numai sub conducerea dinastiei Comnenilor, în legătură cu dezvoltarea intensă a relațiilor economice și politice cu Occidentul, s-a făcut vădită influența culturii europene.

Contactele culturale ale Bizanțului cu Europa Occidentală, întâi de toate cu Italia, s-au intensificat în special la începutul secolului al XIV-lea. Curentele antirenașcentiste ce au luat naștere în Bizanț și în Italia, familiarizarea permanentă cu realizările lor a contribuit la îmbogățirea culturii și a accelerat dezvoltarea umanismului ca fenomen european general.

Sinteza culturală orientală și occidentală s-a realizat pe baza celei greco-romane, ceea ce a condus la edificarea unei culturi bizantine originale. La aceasta a contribuit păstrarea în Bizanț în proporții considerabile a moștenirii culturale antice, a cărei influență nu a dispărut niciodată, periodic reapărând.

Păstrarea moștenirii culturii antice este încă o distincție tipologică semnificativă a culturii bizantine. Puterea tradițiilor, a stereotipurilor în cultura bizantină era imensă. Însă, după cum consideră istoricii, nu e cazul să se exagereze, și nici să se diminueze ponderea moștenirii antice. Or, gradul stabilității elementelor Antichității în diferite sfere ale vieții culturale nu era de neclintit. Apăreau idei noi, noi viziuni filosofico-teologice, politice, etice și estetice. Lupta vechiului cu noul era dominanta atât a vieții sociale, cât și a celei culturale a Bizanțului [103, p.623].

Arta coregrafică, parte a culturii bizantine, a fost supusă acelorași procese: sinteza culturii orientale și occidentale; înglobarea moștenirii culturale a Antichității; dezvoltarea ideilor umaniste. În același timp, se fac simțite apare și se dezvoltă începuturile mistice în artă, se remarcă o influență puternică a culturii populare, care, ca izvor important, alimenta cultura și arta în ansamblu.

Trebuie amintită complexitatea următoarei perioade în evoluția artei – postrenașterea (sec.XVI-XVII), când, pe de o parte, se păstrează legătura cu epoca Renașterii, iar, pe de altă parte, apar noi curente, genuri și stiluri în artă, inclusiv cea coregrafică. Curentul *Baroc* devine unul dominant, care se caracterizează prin valorificarea în arte a compozițiilor complexe, multor culori și lumini, se se încuraja realismul și exprimarea realității. *Umanismul* a devenit forța motrice a evoluției culturii și artei. Una dintre cele mai importante direcții ale lui fiind noua concepție estetică: interesul major față de om și lumea înconjurătoare, căutarea armoniei și frumosului. Tot acum apare și o nouă concepție despre artă, ceea ce a influențat considerabil și constituirea coregrafiei ca specie sintetică a artei [103, p.622].

Acum se conturează noi forme organizaționale, teatre, cercuri, trupe de dansatori în cadrul cărora s-a dezvoltat arta coregrafică.

În ansamblu, în dezvoltarea spirituală și artistică a popoarelor europene au apărut destule trăsături comune, dar s-au evidențiat și diferențe în specificul evoluției istorice în regiunile Europei corelate cu particularități naționale și condiții istorice [104, p.454].

O următoare perioadă importantă în dezvoltarea artei coregrafice este Iluminismul (secolele XVII-XVIII), a devenit o dominantă importantă a dezvoltării culturii și artei.

A se vedea spusele lui Immanuel Kant că „iluminismul este ieșirea omului din minoratul lui în care el se află „din proprie vină”…”. „Sapere aude” – ai bărbăția de a te folosi de propria rațiune! – aceasta este, lozinca Iluminismului [108, p.27].

Anume această epocă este impusă atât de imprevizibil să răspundă nu doar la problema artei și a schimbărilor în ea, dar și la problema descoperirii artistice născute în adâncurile noului tip de conștiință [105, p.300].

Nu mai puțin importantă pentru dezvoltarea artei coregrafice a fost Epoca Modernă. Se poate observa că, în pofida unui șir de contradicții și impedimente istorico-culturale, arta coregrafică din secolele XVIII-XX s-a perfecționat ca gen (specie sintetică și independentă a artei). În același timp, în cadrul artei coregrafice s-au produs delimitări clare între dansul clasic și cel nonclasic, dansul scenic și cel nonscenic.

Astfel, caracteristica contextului istorico-cultural în cadrul căruia a apărut și s-a dezvoltat arta coregrafică și, în particular, dansul scenic ne-a permis să stabilim factorii istorici și culturali care au predeterminat, direct sau indirect, evoluția acestui gen de artă, ce urmează a fi analizat în detaliu în următoarele capitole ale investigației.

1.3. Constituirea și dezvoltarea dansului scenic: cadrul analitic

Analiza cercetărilor axate pe problemele constituirii și dezvoltării dansului scenic ne-a permis să constatăm că unele se axează pe *abordările sincronice* (studierea și compararea concomitentă a dezvoltării artei dansului, care s-a produs în diferite locuri (Lorette Enache, Vadim Nikitin, Leonetta Bentivoglio, Mihail Alpatov, Vadim Gaevsky și alții)), iar altele – pe *diacronie* (cercetarea fenomenului coregrafic în dezvoltare în cadrul diferitor epoci (Vera Krasovskaya, Piotr Kogan, Elfrida Koroliov, L yubov Blok și alții)). În același timp, există numeroase studii ce poartă un caracter sincronico-diacronic. Mai mult, pe parcursul întregii istorii de dezvoltare a dansului scenic s-au schimbat și abordările în studierea lui: de la analiza mișcărilor elementare; a limbajului dansului, până la studierea formelor lui, a conținutului, a valorilor estetice etc.

Se consideră că o primă lucrare teoretică în domeniul dansului ar fi *L'Orchesographia*, elaborată în 1588 de canonicul francez T.Arbeau. În această lucrare se analizează detaliat pașii de dezvoltare a dansului scenic în secolele XV-XVI, accentul fiind pus pe evidențierea noilor

semnificații ale mișcărilor dansului, care urmau să servească proslăvirii cetățenilor avuți. T.Arbeau afirma: „la început, Biserica promova obiceiul, ajuns până în zilele noastre, să se cânte imnuri dansându-se și clătinându-se; care și în prezent poate fi observat în mai multe regiuni” [121, p.16].

De altfel, toți cercetătorii contemporani ai istoriei artei coregrafice pornesc de la lucrarea lui T.Arbeau *L'Orchesografia.* Or, aici autorul reflectă cerințele față de dans și principiile impuse pe timpul său dansului. După cum afirmă Nikolai Ivanovsky „Cartea lui T.Arbeau pune bazele acelei școli franceze a dansului care peste un secol va conduce la instituirea Academiei pariziene a dansului, devenită legiuitorul modei dansului timp de mai mult de o sută de ani” [101, p.10].

În aceeași perioadă au văzut lumina tiparului și un șir de alte lucrări consacrate dansului, istoriei dansului, la fel de semnificative ca „*Orchesographia*” lui T.Arbeau. În lista acestor lucrări pot fi incluse: Saint-Hubert *La manière de composer et faire réussir les ballet,* Paris, 1641; Michel abbé de Pure *Idée des spectacles,* Paris, 1688; M.De Marolles *Mémoires,* Amsterdam, 1760.

Bazele filosofiei dansului au fost puse în lucrările filosofice ale gânditorilor lumii antice (*Despre dans*, Lucianus, sec. II). În tratate renaștentiste au fost formulate regulile, elaborată și sistematizată terminologia dansului: la început a celui popular, mai apoi a dansului scenic: Domenico da Piacenza (da Ferrara) „*De arte saltandi et choreus ducendi*” (la intersecția secolelor XIV-XV); Guglielmo Ebreo da Pesaro *Trattato dell' arte del ballare* (1463); Antonio Cornazzano – *Libro dell'arte del danzare* (1455); Fabrizio Caroso da Sermoneta *Il Ballarino* (1581); Cesare Negri *Gratie d`Amore* (1602).

Practica dansului din secolul al XVII-lea este reflectată în lucrările lui Claude-François Menestrier. *Sur les ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682) ș. a. În cartea lui Raoul Auger Feuillet *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse* (1700) este redat nivelul tehnicii și al artei interpretative a dansului scenic. În secolul al XVIII-lea a început elaborarea unei estetici a dansului scenic de pe pozițiile Iluminismului. Pe parcursul întregului secol al XVIII-lea au apărut lucrări consacrate teoriei și practicii pantomimei, care au avut o semnificație enormă în perioada formării dansului scenic. Una dintre cele mai impunătoare aparține englezului John Weaver (*History of mimes and pantomimes*, 1728). În Germania, Franța, Italia au văzut lumina tiparului studiile elaborate de F. Lang (1727), Ch.F. Lebrun (1727), A-F. Riccoboni (1750), C.F. Bulange de Rivere (1751) et al.

Coregrafii care militau pentru dansul scenic își expuneau în lucrările teoretice viziunile asupra regulilor și problemelor artei coregrafice. Lucrarea devenită clasică a lui J.G.Noverre *Scrisori despre dansuri și balete* (1760) nu și-a pierdut valoarea nici până în zilele noastre. Nu mai puțin interes prezintă și *Scrisori de la Gasparo Angiolini către Jean-Georges Noverre despre balete de pantomimă.*

Lucrări consacrate istoriei dansului au elaborat John Weaver (*History of Dancing*, 1712), Jacques Bonnet (*Histoire generale de la danse, sacrée et prophane*, 1723), Louis de Cahusac (*De la Danse ancienne et moderne*, 1754).

În Franța, istorici și teoreticieni ai baletului au fost personalitățile asociate cu *Stagiunile Ruse la Paris* și *Baletul rus* al lui Serghey Diaghilev. Articolele lui Alexandre Benois, dar și ale lui *Memories of the Russian Ballet* (1941) sunt documente importante ce redau istoria baletului de la începutul secolului XX. O influență deosebită asupra dezvoltării dansului scenic le-au avut articolele scriitorului, pictorului, scenaristului de balet al lui Jean Maurice Eugène Clément Cocteau, Boris Kochno, autorul cărții *Ballet* (1954), care a lucrat cu Diaghilev în anii '20, a făcut o retrospectivă a artei coregrafice a Franței și a descris detaliat antreprizele lui Diaghilev. În anii '20 în Franța au fost publicate lucrările lui A.I. Levinson consacrate lui J.-G. Noverre, M.Taglioni, Arhentina și al. Un șir de lucrări teoretice și istorice au publicat Serge Lifar: *Manifestul Coregrafului* (1935), *Diaghilev et avec Diaghilev* (1939), *Giselle* (1942), *Vestris* (1950), *Trois grâces du XX-e siècle* (despre Anna Pavlova, Tamara Karsavina și Olga Spesivtseva, 1957) etc.

Unul dintre remarcabilii cercetători și promotori ai baletului a fost Pierre Tugali. Cercetări în domeniul dansului scenic din epoca Renașterii a întreprins Ferdinando Reyna (*Originea baletului*, 1955). Lucrările lui Prunier despre baletul secolului al XVII-lea le-a continuat Marie-Françoise Christout, prin lucrarea (*Ballet de cour de Louis XIV*, 1967), care s-a referit mai apoi și la arta secolului XX.

Contribuția lui S.Lifar a fost analizată în cartea autorilor Julie Sazonov și Jean Laurent (*Lifar – l'innovateur du ballet moderne*, 1960); creația altor coregrafi francezi și artiști a fost cercetată de Irene Lidova în *Roland Petit* (1956), *Șaptesprezece chipuri ale baletului francez* (1953), de M.Lobé în *Balet francez contemporan* (1958) etc. Lui Maurice Béjart îi sunt consacrate cărțile autorilor Antoine Livio (*Béjart*, 1969) și Marie-Françoise Christout (*Maurice Béjart*, 1972).

Concomitent cu studierea artei coregrafice naționale în fiecare țară s-au întreprins cercetări teoretice și istorice cu un caracter mai general. Una dintre temele atractive pentru specialiști a fost creația lui Serge Diaghilev, fondator al Balet Ruse. Printre cele mai impunătoare cărți este lucrarea regizorului Serge Grigoriev *Baletul Diaghilev în anii 1909–1929* (1953). Tot aici poate fi citată și cartea lui N.McDonald *Diaghilev seasons* (1975) este observat de criticii Angliei și SUA, care conține un amplu material despre turneele baletului rus în aceste țări. Apar de sub tipar cărți despre Vaslav Nijinsky: *Jurnalele lui Nijinsky* (1953), Francoise Reis *Nijinsky a biographi* (1957), Richard Buckle *Nijinsky* (1971), Lincoln Kerstein *Dancing Nijinsky* (1975). L.Kerstein semnează lucrarea istorico-teoretică *Mișcare și metaforă* (1970) etc. Un subiect important al cercetărilor este

baletul romantic, căruia i-au consacrat studii somități în domeniu din Marea Britanie (Cyril W. Beaumont), Franța (S.Lifari), Danemarca (Eric Aschengreen). Au apărut cercetări și despre baletul Franței (R.Buckle – *Mișcarea romantică franceză ca fundal pentru baletul „Giselle”* 1966) [65, p.50-51].

De o prestanță aparte sunt cercetările autorilor francezi contemporani I.Ginot și M.Michel care au consacrat artei dansului din secolul XX mai multe lucrări, dintre care *La Danse en XX^e siècle*.

O particularitate a abordării problematicii cercetate constă în aceea, că acești autori au fost tentați să regândească și să reinterpreteze dezvoltarea dansului de pe pozițiile artei coregrafice contemporane, analizând diferite concepții ce vizează dezvoltarea dansului de la începuturi până la constituirea lui. Acești autori în aprecierile și concluziile lor despre evoluția dansurilor reies nu doar din procesele istorice concrete, dar și din analiza creațiilor marilor dansatori și coregrafi, ca J.-G. Noverre, M.Petipa, S.Diaghilev, M. Fokin, V.Nijinsky, R.Nuriev , M. Bejart și al.

Un alt aspect important al cercetării constă în analiza dezvoltării artei coregrafice și, în primul rând, a baletului în cadrul diferitor curente, cum ar fi modernismul și postmodernismul.

Potrivit lui I.Ginot și M.Michel, noțiunea de „postmodernism” a fost preluată din alte ramuri ale artei, în particular din arhitectura și pictura anilor ’60 ai secolului XX.

La început, termenul era folosit pentru a diferenția, într-un anumit mod, noțiunile modernism-postmodernism sau pentru a indica modificarea de epoci. În consecință, după cum arată I.Ginot și M.Michel, liberalismul în utilizarea mișcărilor de dans, includerea limbajului contemporan de dans în montarea spectacolelor coregrafice prefigurează postmodernismul în coregrafie.

Prezintă interes și previziunile originale ale autorilor amintiți despre căile de dezvoltare a artei coregrafice în secolul XXI: influența politicii și economiei; crearea compozițiilor virtuale; aplicarea noilor tehnologii etc. [11, p.283].

Evoluția artei coregrafice, istoria dansului clasic sunt reflectate în lucrările ce aparțin lui L.Blok. Orice fenomen al teatrului de balet acesta îl examinează din perspectivă istorică. În critica sa artistică autoarea a introdus elementul de investigație, iar istoria baletului a fost caracterizată de ea drept o știință distinctă. Deși majoritatea lucrărilor ea le consacră dansului clasic, pentru cercetarea noastră este relevantă analiza premiselor istorice de constituire a dansului scenic.

L.Blok a rezervat analizei surselor artei dansurilor un întreg capitol *Dans profesionist* din cartea *Dans clasic. Istorie și modernitate*, Moscova,1987. De menționat că aici se face referință la autori consacrați în problemele evoluției artei dansului (Louis Sechan, Marie François Maurice Emmanuelle etc.). Trecutul este văzut de L.Blok obiectual: acesta este costum, linie, gest. Teoria

evoluționistă se aplică și la analiza coregrafiei. Folosindu-se reconstrucția teatrologică, se descrie consecutivitatea acelor forme stilistice și tehnice pe care dansul le-a preluat sub acțiunea forțelor interne de autodezvoltare și sub influența contextelor istorice și a schimbărilor. În concepția L.Blok, un rol determinant îl are stilul – componentă de primă mărime în istoria dansului. O altă realizare a lui L.Blok este analiza evoluției mișcărilor în dans, a tehnicii mișcărilor: pasul și alergarea, răsucirea corpului, alternanța picioarelor, baterea din picior etc. Aceste mișcări au fost proprii celui mai primitiv dans. Însă, după cum indică L.Blok, haosul mișcărilor a fost ordonat la început în dansul popular și în cel scenic, iar mai apoi în cel clasic. Fiecare perioadă își avea ansamblul său de dansuri abile și expresive, ai căror purtători în diferite timpuri au fost dansatorii profesioniști. Baza dansurilor o constituiau răsucirea și săriturile. Prima – o premisă anatomică pentru libertatea mișcării abile; iar săriturile – baza atavică a dansului cult, interpretarea scoțându-i în evidență pe primii „virtuozi", și deosebindu-i de dansatorii obișnuiți. Cele două caracteristici au o istorie ce vine din Antichitate și continuă până la apariția dansului scenic, iar mai apoi și a dansului clasic. De menționat că L.Blok confirmă ipoteza noastră despre o anume influență a sculpturii și a picturii asupra dezvoltării dansului. Fapt probat, după cum indică L.Blok, de imaginile numeroase ale dansatorilor prezente în sculptură și în ornamentele vazelor [68, p.39]. Dansul, în accepțiunea pe care o dă L.Blok termenului, este purtătorul unei comunicări înălțătoare și însuflețitoare a mesajului, interpretare ce i-a permis autoarei să sincronizeze cunoașterea artistică și științifică cu cercetarea istorică a evoluției dansului.

Un alt critic de balet, renumitul N.Vashkevich (1876-1937), în lucrarea sa *Istoria coregrafiei de toate vârstele și popoarele*, examinează evoluția dansului de pe alte poziții și, anume din perspectiva științelor psihologice și biologice. „Instinctul dansului ține de natura tuturor ființelor vii care populează pământul" [80, p.15]. După cum afirmă N.Vashkevich [80], la o primă treaptă de dezvoltare omul își „descarcă energia acumulată în organism prin mișcările ritmice ale jocurilor". Odată cu primele manifestări ale gândirii (la mijlocul primului an de viață) la copil apar mișcările plastice, mimica primelor trăiri: a bucuriei, tristeții, mirării etc. Bucuria copilul și-o exprimă prin gesturi, prin mimică și săltări, la care ușor poate fi urmărită o anumită ritmicitate. Sentimentul bucuriei mai mult decât altele este propriu organismului, fiind demonstrat științific că acest sentiment accelerează procesele fiziologice, cum ar fi schimbul de substanțe, respirația, circuitul sângelui etc.; și viceversa, procesele fiziologice care se petrec în organism provoacă sentimentul bucuriei. Astfel, dansul este produsul „influenței reflexive a nervilor senzitivi asupra mușchilor" [80, p.15], scopul interior pe care îl urmărește dansul fiind de a exprima prin corp mișcarea sufletului.

În dans evoluția corpului se exprimă prin mișcări, adică poze și gesturi, mimică și mobilitate a corpului în spațiu. Însă pentru ca aceste mișcări să constituie un dans, ele trebuie să fie subordonate ritmului general, care le unește într-un întreg. Capacitatea sau necesitatea de ritm este codificată nu doar în fizicul omului, dar și în cel al animalului. Ritmul este unul din instinctele vitale și o lege de bază a mișcării universului. Necesitatea de a ritma mișcările apare din simplul confort, din dorința de a consuma rațional propria energie. Mișcările ne obosesc cu mult mai puțin dacă sunt ritmice (vom putea merge fără a obosi o distanță mai mare dacă pașii noștri vor fi egali, adică ritmici). Din dorința de a accentua expresivitatea dansului, s-a produs îmbinarea lui cu cântul, declamarea și muzica (artele târzii). Până în prezent dansurile populare sunt însoțite de cântare, ceea ce îi conferă ritm [80, p.18-20].

Un alt aspect important al cercetării lor în evoluția dansului în viziunea lui N.Vashkevich este problema „gesturilor". Autorul afirmă că prima sursă a dansului o constituie gestul, care este cel mai simplu, dar și primul procedeu de exprimare a trăirilor sufletești [80, p.27-28].

Relevantă pentru discuția noastră este și lucrarea fundamentală a cercetătoarei V.Krasovskaya *Teatrul de balet din Europa de Vest. Eseuri de istorie,* editată în 4 volume. Deși subiectul acestei cercetări îl constituie „teatrul de balet" (dansul clasic), autoarea se referă și la izvoarele apariției și constituirii artei coregrafice. Spre deosebire de alți cercetători, la analiza surselor dansului, V.Krasovskaya în mare parte pornește de la factorii sociali și existențiali în constituirea și dezvoltarea artei coregrafice. O deosebită atenție o acordă factorului religios. „Biserica Evului Mediu, după cum afirmă V.Krasovskaya, pe de o parte anatemiza dansul, iar pe de alta îl ocrotea" [120, p.17]. V.Krasovskaya își construiește investigația pe exemple și fapte concrete, începând cu secolul al XI-lea și până în secolul XX. O atenție deosebită ea acordă influenței Bisericii asupra constituirii dansului scenic. Din secolul al XI-lea multe sărbători religioase, ceremonii „erau însoțite de dansuri, cântări și reprezentări, amestecate cu ritualuri liturgice" [*Apud* 120, p.17]. Potrivit autoarei, abia din secolul al XV-lea „acțiunile ritualice" au început să-și piardă caracterul religios. În ele pătrund intermedii laice, arareori însoțite de dansuri. Multe dintre aceste dansuri au constituit baza dansului scenic, iar mai apoi și a baletului. După cum indică autoarea, unele elemente s-au șlefuit, s-au amestecat, confruntându-se, pentru a forma o așa specie a artei ca dansul scenic. Țările europene creau, însușeau, adaptau fiecare în felul său dansul scenic la condițiile naționale. Dar și V.Krasovskaya susține că dansul scenic își trage rădăcinile din creația populară. Cu alte cuvinte, procesul de profesionalizare este una din tendințele semnificative ale epocii istorice. Rolul Renașterii în constituirea artei coregrafice nu a fost neglijat nici de V.Krasovskaya.

Împreună cu autori ca A.Levinson, N.Vashkevich, L.Blok, N.Ivanovsky, T.Urseanu, I.Ionescu și alții, ea corelează în mod direct înflorirea artei dansului cu progresul în toate domeniile activității umane, cu noua filosofie umanistică – învățătura despre om ca încununare a naturii [*Apud* 120, p.17].

Vera Krasovskaya, urmându-l pe Curt Sachs, a constatat că arta coregrafică s-a perfecționat, stabilindu-se anume reguli, șlefuindu-se procedee, forme structurale etc. „Arbitrarul a ocolit arta coregrafică, dansul de curte și cel popular s-au despărțit pentru totdeauna. Acestea în permanență se vor influența reciproc, însă scopurile au devenit în esența lor diferite" [55, p.209].

De menționat că și mișcările erau reglementate, pentru ele fiind prevăzuți termeni exacți.

Prezintă interes observația făcută de V.Krasovskaya, că primii teoreticieni au fost pedagogi de dans, care mereu apelau la creația populară. În acest sens, F.Reyna scrie că „ei au înțeles că trebuie să stabilească mișcările, să limiteze locul, adică spațiul pentru dans – principiu esențial al coregrafiei" [54, p.35].

Așa s-a încercat să se stabilească legătura între mișcările și ritmurile dansului. În calitate de exemplu V.Krasovskaya analizează tratatul „*De arte saltandi et choreus ducendi*" profesorului de dansuri Domenico da Piacenza. O parte a tratatului este consacrată dansului în ansamblu, iar autorul stabilește cinci elemente ale lui. Primul element este *măsura*, adică ritmul, principiul de bază al corelării mișcărilor lente și a celor rapide cu muzica. La acest element se asociază un al doilea – *maniera de a se ține*, care eliberează dansul de normele imobile, arhaice. Al treilea element este *divizarea terenului*, specific compozițiilor dansului în grup. Al patrulea element este *memoria*. El este important, deoarece dansatorul învață dansuri netradiționale, create de el însuși. „Mișcările sunt tot atât de pestrițe ca și culorile caleidoscopului sau ale mărețelor covoare burgundice din acea perioadă. Ele se recombină în permanență și de aceea memoria – capacitatea de a învăța pe de rost aceste combinații – se impune ca o cerință de bază în arta dansului", remarcă C.Sachs [55, p.298]. Al cincilea element este *elevarea*, înțeleasă ca mobilitate și destinată pentru dezvoltarea tehnicii dansului. Domenico a introdus scara ritmurilor necesară dansului. El scria: „Străduiți-vă să respectați ordinea adecvată fiecărei măsuri în spațiu și tempoul. Învățați a diviza toate măsurile. Deoarece cel care intenționează să devină cunoscător al dansului se rătăcește ghicind, pierde în zădar timpul, dacă nu poate îndeplini toate aceste acțiuni" [*Apud* 120, p.26].

Tratatul stabilește și categoriile mișcărilor de bază. Dintre acestea, nouă mișcări autorul le consideră firești, iar cinci artificiale. Dintre cele firești sunt menționate pasul simplu și dublu, poza nobilă, întorsătura și semiîntorsătura, închinarea și săritura. La cele artificiale el atribuie lovirea cu piciorul, pasul alternat și săritura cu schimbarea picioarelor – predecesorii *battement de pied, pas couru, changement de pied* [*Apud* 120, p.30].

Un rol foarte important în evoluția artei dansului îl are muzica.

„Când dansul este născut de melodie, ca acțiune ce exprimă natura ei proprie, și atunci când se posedă la perfecțiune știința dansului, se pot interpreta la fel de minunat dansuri ale diferitor popoare, se pot compune dansuri după propria fantezie și talent” [120, p.31].

Tamara Livanova insistă asupra faptului că numai în muzică a existat „tipul de compoziții stabil de veacuri și aflat în dezvoltare, având și statutul de principiu artistic” [127, p.305-306]. Cu o astfel de afirmare este de acord și V.Krasovskaya: „Nu se poate vorbi despre dezvoltarea dansului instrumental fără dezvoltarea bazei sale muzicale” [127, p.305-306].

Important este că, perfecționând practica și creând teoria, maeștrii de dans tindeau, ca și muzicienii contemporani, să conceapă filosofic arta lor. Guglielmo Ebreo da Pesaro, asemenea poeților, pictorilor, compozitorilor epocii sale, afirma rolul personalității, tinzând să descopere în imaginile artei armonia ideală dintre om și lume. În esență, atunci când a numit dansul „știință liber cugetătoare, la fel de semnificativă și înălțătoare ca și altele, și mai mult decât cele adresate naturii umane” el a exprimat concepția umanistă a Renașterii despre lume. Potrivit lui „Virtutea dansului este acțiunea, care cheamă în exterior mișcările sufletului, punându-le într-o armonie dimensionată și excelentă, care pătrunde prin urechile noastre spre minte și inimă, excitând sentimente plăcute încătușate împotriva naturii, care, pătrunzând prin dans, în exterior devin evidente. Aceste mișcări ale sufletului, deșteptate de suavitate și melodie la expresie exterioară în dansul corpului nostru, trebuie să dea dovadă de unitate și concordanță cu vocea și sunetul. În suporturile teoretice și recomandările practice se face vădită tentativa de a stabili adevărata însușire a dansului – capacitatea de a acționa asupra minții omului și de a-i exprima viața lui spirituală [120, p.32]. Anume la această etapă are loc stilizarea dinamică a dansului. Dansul, pe de o parte, era subordonat limitărilor, iar, pe de altă parte, își extindea drepturile, căpătând volum și semnificații multiple. Mișcările și tempourile fixate anterior la o anumită formă a dansului (bunăoară, la saltarelă) s-au legiferat ca mijloc care poate fi folosit pentru transmiterea diferitor moduri și revirimente ale gândirii coregrafice [120, p.33].

Principalul mobil motivațional a fost muzica, care a generat cristalizarea formelor coregrafice. Muzica a jucat un rol important în imaginile sincretice create de ansamblul artelor. Tamara Livanova menționează, că deși imaginea muzicală independentă ca atare încă nu există, expresivitatea muzicală totuși persistă, reducându-se doar la muzica pentru lăută (etapa stilizării dansurilor). „În prelucrarea cântecelor și dansurilor pentru lăută, scrie ea, în variații pe teme este certă dependența directă de muzica vocală, în cele din urmă, de text sau de mișcările dansului. Aici muzica lăutei are tangență cu existența, iar expresivitatea ei poartă un caracter de gen. Dar atunci însă când se practică forme improvizate, în fanteziile lăutei triumfă începutul instrumental, iar

expresivitatea ei capătă sens fragmentar” [127, p.176].

V.Krasovskaya a atenționat asupra celor mai cunoscuți autori italieni Fabritio Carozo și Cezari Negri, considerați fondatori ai Şcolii academice coregrafice. Primul este autorul lucrării *Il Ballarino*, iar al doilea a scris *Nobiltà di Dame.* Acestea erau, întâi de toate, un ghid pentru dansurile de salon. Chintesența dansului autorii consideră că este transmiterea trăirilor sufletești prin mișcările corpului.

Pentru cercetarea noastră este important că mai mulți exegeți ai dansului (V.Krasovskaya, V.Striganova, V.Uraliskaya) au insistat pe aspectul dihotomic în dezvoltarea artei coregrafice. Pe de o parte, dansul popular, pe calea stilizării și aranjamentului ca gen aparte, prelua forma dansului scenic, iar pe de alta – sub influența diferitor factori, inclusiv a dansului scenic, către sfârșitul secolului al XVII-lea a preluat forma spectacolului de balet, prezentând în sine deja o artă profesională. Astfel spus, constituirea dansului nonscenic și a baletului aveau la bază aceeași sursă – dansurile populare (mai detaliat acest aspect va fi examinat în capitolul ce urmează).

Aspectul dihotomic în dezvoltarea artei dansului îl remarcă în lucrările lor și alți autori, cum ar fi Vera Striganova și Valeria Uraliskaya. În legătură cu aceasta, trebuie menționat că, dacă V.Krasovskaya în cercetările sale punea accentul pe analiza evoluției dansului clasic – a baletului, atunci V.Striganova și V.Uraliskaya evidențiază în calitate de obiect al cercetărilor - dansul de salon. Acești cercetători susțin că dansurile de salon s-au conturat în epoca Renașterii. Dar există și alte puncte de vedere, potrivit lor dansurile de salon au apărut înainte de Renaștere. „În secolele XIII-XIV, perioadă în care aveau loc numeroase sărbători teatralizate, s-au cristalizat mijloacele expresive ale viitoarelor balete și ale viitoarelor dansuri de salon” [156, p.6].

V.Striganova și V.Uraliskaya se preocupă de analiza naturii sociale a dansului de salon. Fiecare epocă istorică, fiecare grup social influențează logica construirii dansului, particularitățile lui stilistice, creează anumite forme muzical-coregrafice. Această influență a timpului și a mediului a cunoscut-o și dansul de salon. Iată de ce în locul menuetului a venit valsul, cadrilul francez a cedat locul foxtrotului și tangoului. Sfera dansului de salon modern o constituie situațiile existențiale de viață, în care rolul lui principal este să contribuie la comunicarea oamenilor. Totuși, funcția socială a dansului de salon este mult mai extinsă. Ea este determinată de sarcini etice și estetice, care pe parcursul câtorva secole au stat la baza instruirii în domeniul artei dansului.

Transmițând din generație în generație tradițiile dansurilor populare, poporul imprimă în ele normele de comportare a comunicării umane, canoanele tradiționale de sărbătoare și codul viu al moralei. Schimbările în modul de viață și în normele de comportare au determinat și schimbări în caracterul și maniera de interpretare a dansurilor, precum și în apariția noilor forme ale acestora. Dansul popular și dansurile interpretate în saloanele aristocratice interferează. Are loc un schimb

permanent reciproc: dansurile populare pătrund în saloanele și la sărbătorile aristocraților, iar multe dansuri populare, modificate în cele de salon, se reîntorceau în mediul popular. Totuși, atât coregrafia populară, cât și cea de salon întotdeauna și-au păstrat principiile și tacticile proprii [156, p.10].

Dansul exprimă o realitate obiectivă: caracterul incontestabil al realității vieții se manifestă convențional. Principalul său mijloc expresiv este plasticitatea corpului omenesc generalizată până la simbol. Mişcările dansului se desfăşoară în timp și spațiu pe baza muzicii. Dansul de salon nu redă fenomene reale, evenimente sau obiecte concrete. Ca și arta coregrafică în ansamblu, dansul de salon este în primul rând artă, unde se reflectă, întâi de toate, lumea interioară a omului, starea lui emoțională, dispozițiile, sentimentele, gândurile [156, p.11].

V.Striganova și V.Uraliskaya sunt printre primii autori care încearcă să caracterizeze noțiunea de „imagine” în dansul de salon. Prezența imaginii artistice exprimată prin mijloacele coregrafiei este o trăsătură generală a tuturor genurilor de dans. Diferitele procedee cu ajutorul cărora se creează imaginea constituie semnele distinctive ale fiecărui gen. Condițiile în care se interpretează dansul de salon determină deosebirea de procedeele creării imaginilor în dansul scenic. Dansul de salon nu este prevăzut pentru a fi perceput de către spectator. Considerent din care el acționează întâi de toate asupra interpretului însuși, asupra grupului de interpreți, a partenerului, în același timp, imaginea creată de dansul scenic este percepută de spectator și presupune o anumită acțiune asupra lui.

Desigur, caracterul imaginar al dansului este determinat în mare măsură de trăsăturile tradiționale și formele constituente ale lui. Aceste forme s-au păstrat și în coregrafia contemporană de salon și au influențat asupra dezvoltării sale [156, p.12].

Este importantă și examinarea dansului de salon ca mijloc educativ. În acest sens, V.Striganova și V.Uraliskaya afirmă că dansul de salon este unul dintre mijloacele educației estetice, creative și axiologice. Ca orice altă artă, dansul de salon este susceptibil să aducă o satisfacție estetică profundă. Omul care dansează bine încearcă senzații irepetabile provocate de libertatea și facilitatea mișcărilor sale, de abilitatea de a dispune de propriul corp. El se bucură de exactitatea, frumusețea, plasticitatea cu care interpretează mișcări de dans complicate, pa etc. Toate acestea prin sine servesc drept sursă de satisfacție estetică.

În arta coregrafică frumusețea și perfecțiunea formelor sunt corelate dialectic cu estetica conținutului interior al dansului. În această unitate se manifestă forța de influență axiologică. Interpretarea dansului comportă elemente de creativitate artistică. Dansatorul tinde să-și exprime în forma estetic perfectă a dansului emoțiile, să-și manifeste calitățile interioare, să-și arate atitudinea față de viață.

Artistic, activ și creativ este însuși procesul de învățare a dansului. Însușind limbajul dansului, omul nu percepe simplu, pasiv frumosul, el depășește anumite dificultăți, depunând eforturi, pentru ca frumosul să-i fie accesibil. Cunoscând frumosul în procesul de creație, omul simte mai profund frumosul în toate manifestările lui în viață și artă. Gustul său artistic devine mai rafinat, aprecierile sale estetice date fenomenelor din viață și din artă devin mai maturi [156, p.10].

O altă abordare în studierea evoluției dansurilor de salon o găsim în lucrările lui N.Ivanovsky. Astfel, în studiul *Dansul de salon din secolele XVI-XIX*, se pune accent nu pe originea dansurilor de salon sau pe factorii care au influențat dezvoltarea lui, dar pe descrierea unor modele de dansuri de salon și a lucrului asupra acestor schițe în diferite epoci istorice. Spre regret, după cum remarcă N.Ivanovsky, particularitățile dansului popular în rare cazuri sunt fixate în creațiile pictorilor, scriitorilor, poeților. Tradițiile dansului popular se transmit din generație în generație. Iată de ce este atât de dificil, iar uneori și imposibil, de a urmări dezvoltarea dansului popular. Lipsind informațiile despre dezvoltarea dansului popular, este greu să ne imaginăm toate particularitățile lui, iar, prin urmare, și rolul lui concret în formarea unui anume dans de salon.

Cu totul alta este situația cu privire la dansurile de salon din cercurile de la curte. Deja la începutul secolului al XVII-lea totul ce se dansa în saloanele de la Paris era acceptabil să se danseze și în saloanele altor țări [101, p.9-10].

Tabloul evoluției artei coregrafice ar fi incomplet fără a aminti contribuția lui A.Levinson [126]. Susținând pozițiile baletului clasic și argumentând valoarea acestuia, A.Levinson pornește de la creația populară, accentul fiind pus pe semnificația gestului și înțelegea simțului artistic, inovațiile artistice și tradițiile clasice ale baletului [126, p.350].

Cu totul de pe alte poziții în arta dansului, Tilda Baranova, își expune un punct de vedere argumentat despre rolul și influența muzicii asupra constituirii și dezvoltării dansului și, în particular, a dansului de salon. T.Baranova sisține că sursele artei coregrafice contemporane se află în muzica de dans a Renașterii. Sfârșitul secolului al XVI-lea a fost marcat de două evenimente grandioase în viața artistică a Europei: montarea în 1594 a primei opere în istoria artei europene („*Dafna*” de Jacopo Peri, iar cu zece ani mai devreme, în 1584, a primului balet („*Baletul Comedie al Reginei*” de Girard de Beaulieu și Jacqes Salmon, coregraf Baltazar de Beaujoyeux). Apariția aproape concomitentă a două genuri muzical-dramatice dintre cele mai importante pentru arta timpurilor noi nu este întâmplătoare. Ele s-au constituit pe același sol – pe renașterea tradițiilor teatrului antic: pe sinteza cuvântului, a muzicii, a dansului și a dramei. Mai mult, unul dintre poeții reprezentanți ai Pleiadei, Jean Antoine de Baïf, paralel cu experiența sa muzical-poetică, a elaborat și planul reformei coregrafice.

Apariția teatrului de balet ar fi fost imposibilă fără acea cotitură radicală referitoare la dans care s-a produs la hotarul dintre Evul Mediu și Renaștere. Or, în secolele XV-XVI dansul devine mai mult decât o simplă distracție. Acum reintră în circuit opinia anticilor despre influența profundă a dansului asupra stării spirituale și fizice a omului. „În ceea ce privește înalta virtute a dansurilor, ea constă în perfecționarea spiritului și a corpului și în aducerea lor în cea mai bună stare posibilă. Dansul este o activitate plăcută, care aduce sănătate, care convine și tinerilor, și vârstnicilor, care acționează benefic asupra tuturor” [135, p.130]. Dansului i se atribuie și o semnificație cosmologică: „Creatorul Universului este un mare maestru de balet, toate creațiile sale dansând minunat cu pa și mișcări ordonate” [135].

La începutul secolului al XVII-lea artei dansului îi acordă atenție autori consacrați în domeniul muzicii ca Marin Mersenne și Michael Pretorius. Se arată cointeresați în a cunoaște problemele dansului și reprezentanți ai clerului – abatele de Piur, canonicul Arbeau și alții. În contextul problemei privind constituirea baletului, este important a menționa că dansul tinde să poarte semnificația unei arte a „comunicării”, artei „retorice”. În secolele XV-XVI dansul nu mai este o exprimare pură a plasticii, ci un „produs al retoricii mute, prin intermediul căreia „oratorul” poate, fără a pronunța un cuvânt, ca să se impună „să fie ascultat” și să convingă spectatorii că el este dibaci, viteaz, demn de laudă și iubire” [*Apud* 135]. Mișcările fizice le reflectă pe cele psihice, sufletești. Această idee transpune din paginile tratatelor de dans și din pictură ale Renașterii. „Ceea ce aduce mult bine dansului este acțiunea care provoacă în exterior mișcarea sufletului …” (Guglielmo Ebreo *Trattato dell' arte del ballare,* 1463) [*Apud* 135, p.9-10].

Așadar, apariția dansului scenic la intersecția secolelor XV-XVII a fost condiționată de evoluția artei dansului pe parcursul acestor secole. Anume atunci s-a făcut un pas considerabil în argumentarea teoretică a dansului, în determinarea legăturilor reciproce dintre muzică și mișcările dansului, a fost pus fundamentul artei coregrafice clasice [135, p.11].

Trebuie menționate și cercetările specialiștilor francezi contemporani în domeniul teoriei și istoriei artei coregrafice I.Ginot și M.Michel. Lucrările lor sunt consacrate analizei artei dansului din secolul XX. „*La Danse en XX^{e} siècle*” [11].

Specificul abordării propuse de ei este o regândire – o nouă viziune privind dezvoltarea dansului de pe pozițiile artei coregrafice contemporane, analizând diferite concepții asupra evoluției dansului de la începuturile apariției sale.

Totodată, în aprecierile și concluziile lor despre evoluția dansurilor autorii reies nu doar din procese istorice concrete, dar și din analiza creației unor dansatori și coregrafi de primă mărime, ca J.- G.Noverre, M.Petipa, S.Diaghilev, M.Fokin, V.Nijinsky, R.Nuriev, etc.

Un alt aspect al cercetării este analiza dezvoltării artei coregrafice și, în primul rând, a baletului în cadrul unor așa curente ca modernismul și postmodernismul. I.Ginot și M.Michel consideră că noțiunea „postmodernism” a fost preluată din alte domenii ale artei și, în particular, din arhitectura și pictura anilor ’60 ai secolului XX. La început acest termen era utilizat pentru a se diferenția într-un anumit mod *modernismul* de *postmodernism* sau pentru a se indica asupra schimbului de epoci. Ca urmare, după cum indică I.Ginot și M.Michel, liberalismul în folosirea mișcărilor de dans, includerea limbajului contemporan de dans în montarea spectacolelor coregrafice etc. devin premisele postmodernismului în coregrafie.

Sunt foarte interesante și originale previziunile autorilor menționați mai sus despre căile de dezvoltare a artei coregrafice în secolul XXI: influența politicii și economiei; crearea compozițiilor virtuale; aplicarea noilor tehnologii etc. [11, p.283 p.].

O abordare puțin diferită a evoluției artei dansului o propun autorii români, în particular T.Urseanu, I.Ianegic, L.Ionescu și alții. Ei încearcă să argumenteze influența culturii turce, austro-ungare ș.a. asupra dezvoltării dansului, pornind de la perioada când teritoriile României contemporane și ale Republicii Moldova se aflau sub influența anumitor imperii. În ce privește tendințele general europene în evoluția artei dansului abordarea lor nu contravine unor poziții acceptate și de alții.

Astfel, în lucrarea *Istoria baletului* (București, 1967) [28] T.Urseanu, I.Ianegic și L.Ionescu încearcă să analizeze toate etapele de dezvoltare a artei dansului, începând cu epoca primitivă și până în contemporaneitate. De menționat că doar la acești autori am întâlnit argumente despre modul în care dansul influențează asupra altor genuri de artă, inclusiv poezia și muzica. Cf.: „Interpretarea dansului deja conținea în sine posibilitățile structurării ritmice a textului sau melodiei” [28, p.19].

O observație semnificativă a acestor cercetători este că dansul scenic pe teritoriul statelor românești a apărut considerabil mai târziu față de alte țări europene, și anume la începutul secolului al XVI-lea, și că primele spectacole coregrafice au fost prezentate de trupele străine. Autorii citați plasează accentul pe analiza artei baletului (clasic), deci putem urmări specificul evoluției dansului scenic doar parțial, prin metoda deducției, or dezvoltarea celor două genuri avea surse identice fiind influențată de aceiași factori, și doar ulterior, constituindu-se ca specii ale artei coregrafice, acestea au început să se dezvolte paralel, influențându-se reciproc, o tendință ce s-a păstrat până în zilele noastre.

Trebuie să constatăm că, deși nivelul de dezvoltare a dansului scenic în Republica Moldova este unul foarte înalt, practic nu există cercetări fundamentale axate pe evoluția lui. Studiile, articolele care sunt accesibile sunt consacrate, în principal, istoriei baletului.

Putem remarca, în acest sens, lucrările semnate de Elfrida Koroliov și Eleonora Golubeva. Deși studiile de bază elaborate de E.Koroliov sunt consacrate istoriei dansului clasic în Republica Moldova, în ele găsim și unele reflecții privind constituirea dansului scenic nonclasic, care are la bază, ca și dansul clasic, dansul popular.

E.Koroliov, referindu-se la studiile cunoscute ale autorilor H.Ellis, G.Dobrovolskaya, I.Sorella, A.Haskell, C.Sachs ș.a., concluzionează că „după indiciul provenienței sale, dansul este un gen al artei” [117, p.21].

Dansul, ca gen al artei, a apărut ca o modalitate de cunoaștere a sistemului de valori obiectiv constituit, ca o modalitate de informare spirituală despre relațiile organizate social ale omului cu lumea, despre valoarea socială a naturii și a însăși existenței omului [44, p.248].

E.Koroliov conchide că sursele unei atare înțelegeri a dansului se află în semnificația lui funcțională în viața socială.

Pentru cercetarea noastră prezintă interes și alte două lucrări ale aceleiași autoare: *Spectacol. Coregraf. Dansator*, 1977 și *Teatrul de balet din Moldova*, 1990. În cea din urmă se analizează detaliat dansul popular moldovenesc ca sursă de constituire a dansului scenic (nonclasic și clasic).

La izvoarele dansului popular se referă și E.Golubeva în cartea sa *Muzica de balet a compozitorilor Moldovei Sovietice* [89]. Deși în analiza propusă de ea nu lipsește un context „ideologic”, autoarea a evidențiat particularitățile dansului popular care caracterizau dansul scenic, cel nonclasic și clasic.

Considerăm important să remarcăm și un șir de lucrări consacrate unor probleme de dezvoltare a artei coregrafice. Astfel, cunoscutul specialist englez Alex Moore a dedicat numeroase articole și cărți dansurilor sportive/ de salon în Europa. Cea mai cunoscută este *Dansuri de salon* editată în anul 2004. A.Moore consideră aici că dansurile de salon solicită de la dansatorii amatori un efort intelectual și fizic fără supraextenuare, ceea ce asigură o relaxare intelectuală, atât de necesară pentru sănătatea lor fizică [136, p.12]. În lucrare se conțin mai multe recomandări și abordări metodice pentru învățarea dansurilor de salon.

De aceeași factură sunt și publicațiile criticului de artă Allan Fredericia [169]. Chiar dacă în aici accentul se pune pe analiza artei coregrafice daneze, în primul rând pe creația lui August Bournonvill, cadrul examinat este cel al evoluției artei coregrafice în Europa secolelor XIX-XX. Acest autor analizează detaliat dezvoltarea dansului clasic în contextul diferitor curente în artă, în special al romantismului și al realismului [169, p.272].

Poate fi amintită aici și lucrarea *Divertisment* a lui Vadim Gaevsky [86, p.377], care analizează evoluția dansului clasic începând cu epoca Taglioni (romantismul) secolul XX.

V.Gaevsky a divizat procesul de dezvoltare a baletului clasic, incluzând un șir de etape ce s-au derulat pe parcursul secolelor XVIII-XX. Prima etapă el a asociat-o cu numele Taglioni și cu spectacolele *Silfida, Tepsichora, Giselle* etc.

A doua etapă ar ține de creația lui M.Petipa, care a creat teatrul compozițiilor de dans de durată, introducând spiritul romantismului, etapă la care se atribuie spectacole ca: *Don Quijote, Frumoasa adormită, Lacul lebedelor*.

Creația lui S.Diaghilev, M.Fokin, V.Nijinsky el o atribuie următoarei etape de dezvoltare a baletului clasic. V.Gaevsky analizează amănunțit creația lor, accentuând atât laturile forte, cât și pe cele vulnerabile.

Etapa a patra o corelează cu numele balerinelor M.Semionova, A.Ermolova și G.Ulanova.

În continuare, V.Gaevsky acordă o atenție deosebită creației lui Yurii Grigorovich, Marina Semionova, Michail Ermolaev, Galina Ulanova și alți. De asemenea, analizează cu destulă competență baletele *Romeo și Julieta, Makbet și Pescărușul*.

V.Gaevsky își finalizează lucrarea cu analiza *Stagiunile pariziene* ale lui George Balanchine. Etapele dezvoltării baletului clasic determinate de către V.Gaevsky permit prezentarea unor direcții de dezvoltare a baletului în secolele XIX-XX. În opinia sa, baletul se descătușează de lanțurile vizibile și ascunse, tinde spre o mai mare libertate a mișcărilor. Or, mișcarea în baletul secolului XVIII este aproape integral încorsetată. Costumele, subiectele, nivelul măiestriei tehnice atinse prin dans, perceperile despre frumos și nobil dominanțe – toate condiționează caracterul insuficient de mobil al priveliștii, dar care, oricum, a entuziasmat secolul XVIII. În baletul secolului XIX mișcarea este eliberată de restricțiile externe și interne fiind în căutarea noilor forme de autocontrol. Mișcarea aristocratică (cunoscutul *dans noble*) se democratizează pe parcursul a două secole. Dansul „nobil" devine dans „liber". Se schimbă însăși imaginea spectacolului de balet.

Este suficient să se compare mizanscena lui Noverre cu mizanscena lui Petipa și apoi cu mizanscenele baletelor simfonice contemporane. În primul caz, se conturează un tablou viu, dar static, în cel din urmă pe scenă se aduce un text dansabil abstract, dar dinamic, care el însuși devine spectacol și tablou, însă trebuie să-l poți citi, să-l cercetezi cu privirea. Însuși textul nu este o combinație abstractă de linii, ritmuri, ci este tabloul vieții trăite detașat de detalii, de trăsături aleatorii [86, p.377].

În șirul specialiștilor recunoscuți în istoria artei coregrafice poate fi încadrat Jean-Pierr Pastori creația căruia este consacrată activității lui S.Diaghilev și artiștilor săi, care s-au aflat în anii Primului Război Mondial în Elveția. Anume acolo S.Diaghilev – revoluționar estetic – și-a propus un nou scop: să renască baletul rusesc (adunând artiști din toată Europa) și să stabilească

căile de dezvoltare a artei coregrafice în secolul XX.

Analizând literaturii de specialitate, departe de a fi totuși completă, este important să mai menționăm câteva lucrări scrise de autori consacrați. Este vorba despre Vadim Nikitin *Dans modern-jazz,* 2000; *Abilitatea coregrafului în dansul contemporan,* 2017; Eugenia Koptelova *Igor Moiseev-academician și filosof al dansului* ; 2017 și Angela Pickard *Ballet Body Narratives,* 2018.

Totodată, constatăm că surse importante pentru cercetarea evoluției artei dansului constituie operele/ lucrările/ memoriile remarcabililor coregrafi și interpreți: J.-G. Noverre, M.Fokin, B. Nijinsky, R.Nijinsky, R.Bakl, T.Karsavina, S.Grigoriev etc. Astfel, analiza contextului cultural-istoric, precum și a diferitor abordări privind evoluția artei coregrafice ne-a permis să determinăm direcțiile de bază în dezvoltarea artei dansului și să formulăm concluziile de rigoare.

1.4. Concluzii la Capitolul 1

1. Analiza contextelor cultural-istorice, în cadrul cărora s-a constituit și s-a dezvoltat arta coregrafică a avut câteva particularități. Pe de o parte, aceasta a reliefat modul în care diferite epoci istorice au predeterminat direcțiile dezvoltării dansului; cum a interacționat dansul cu alte specii de artă și ce influență el a exercitat asupra dezvoltării culturii diferitor popoare. Pe de altă parte, analiza contextelor cultural-istorice în care a evoluat arta dansului a permis să se identifice verigile lipsă pentru o prezentare mai amplă a dezvoltării artei coregrafice sub impactul proceselor cultural-istorice aflate în schimbare pe continentul european în ansamblu, inclusiv în România și în Republica Moldova.

O deducție semnificativă este și aceea că legitățile generale ale evoluției artei coregrafice sunt caracteristice pentru toate statele Europei, însă influența acestor legități s-a manifestat în diverse perioade și pe căi diferite. Astfel, dacă în Franța, Italia, Spania ș.a. dansurile aranjate stilistic își fac apariția în secolele XII-XIV, atunci în Principatele Române acest proces începe mult mai târziu.

Un alt aspect important este că analiza generalizată a contextelor cultural-istorice a condus la ipoteza de dezvoltare dihotomică a artei coregrafice, începând cu aranjamentul dansurilor scenice clasice și nonclasice ca specii/ genuri de sine stătătoare ale artei.

În același timp, analiza proceselor cultural-istorice ne-a permis să stabilim criteriile pentru determinarea etapelor istorice ale evoluției artei dansului.

2. Atât analiza proceselor cultural-istorice, cât și cea a diferitor investigații privind istoria coregrafiei demonstrează că sursele de constituire a dansului ca artă se află în creația populară, începând cu epoca primitivă și că, în virtutea diferitor circumstanțe istorice și a unei multitudini

de factori, dansul capătă forme stilistice și se segmentează la început în dansul de salon, apoi în dansul clasic.

3. Important pentru cercetarea noastră a fost să urmărim legătura specifică dintre o epocă istorică și interrelația cu formarea și dezvoltarea artei dansului.

Factorii sociali, culturali și artistici pe parcursul său istoric au ridicat dansul până la statutul de specie independentă în artă, până la academism ce se manifesta în diferite genuri, în primul rând în dansurile clasice și nonclasice.

Epoca contemporană a predeterminat apariția unui mare număr de genuri/ direcții ale artei coregrafice, multe dintre care sunt orientate prioritar spre crearea unei imagini coregrafice care să influențeze emoțional și estetic asupra spectatorului, chiar dacă inițial dansurile nu presupuneau existența spectatorilor, care să nu fie și participanți în actul de comunicare artistică prin dans.

4. Caracteristica proceselor cultural-istorice și analiza diverselor abordări în aprecierea evoluției artei coregrafice servesc drept premise și drept temei pentru cercetări de perspectivă a evoluției artei dansului pe teritoriul Republicii Moldova.

2. EVOLUȚIA DANSULUI SCENIC: LEGITĂȚI ȘI PARTICULARITĂȚI

2.1. Etapele evoluției dansului scenic: abordare tridimensională

În investigația noastră vom utiliza metoda descriptiv-explicativă și cea analitică, care ne vor servi drept instrumente pentru a urmări în toată complexitatea evoluția artei dansului de la origine.

Totodată, propunem o abordare tridimensională a etapelor dezvoltării artei dansului.

Prima abordare – istorică – evidențiază etapele evoluției artei dansului în corespundere cu perioadele de dezvoltare istorică a societății: *Epoca Antică, Epoca Evului Mediu, Epoca Modernă* și *Epoca Postmodernă.*

A doua abordare – culturologică – propune o periodizare a evoluției artei dansului în corelație cu evoluția culturii umane în ansamblul diverselor ei curente*: Renaștere*, Barocă, Clasicism, Romantism, Expresionism, Modernism* și *Postmodernism.*

A treia abordare – artistică – stabilește etapele evoluției artei dansului în conformitate cu progresul formelor și mijloacelor specifice artei coregrafice: *etapa sincretică (antestilistică), etapa aranjamentului stilistic al dansului, etapa academică (postilistică).*

Totodată, este de menționat că între aceste viziuni există o interconexiune, chiar dacă etapele dezvoltării artei dansului în cadrul primei abordări pot să nu coincidă cu cele ale dezvoltării artei dansului văzute în celelalte două perspective, tot așa cum nu vor coincide nici acestea din urmă, deși se pot intersecta și interacționa.

În cadrul *abordării istorice* ne vom opri doar la analiza tendințelor generale și a direcțiilor de dezvoltare a artei dansului, iar în ceea ce privește alte două abordări, la ele ne vom referi mai detaliat pentru a soluționa obiectivele investigației noastre.

Abordarea istorică în analiza evoluției artei dansului

După cum s-a remarcat în primul capitol, fiecare epocă istorică, în virtutea particularităților sale de dezvoltare, și-a lăsat în felul său amprenta asupra constituirii și evoluției artei în ansamblu și a dansului în special.

Epoca Antică. Analizând originea dansurilor, practic toți cercetătorii (L.Blok [68], V.Krasovskaya [121-123], E.Koroliov [21]) o atribuie de Epoca Antică. Anume la această etapă de dezvoltare a umanității apar primele elemente ale dansurilor, exprimându-se prin diferite ritualuri de cult și mimându-se comportamentul diferitor animale.

---

* *Renașterea* în unele clasificări este abordată ca etapă istorică în altele ca curent istorico-culturologic.

Astfel, multe dansuri ale perioadei amintite au apărut în contextul creat de cultul soarelui, al lunii, al luminii etc. Dansuri speciale se interpretau înainte și după vânătoare. Tot atunci s-a conturat și dansul religios. În același timp, răspândirea creştinismului a stopat semnificativ dezvoltarea dansului.

Deși nu ne propunem o analiză detaliată a apariției dansului în Epoca Antică, pentru cercetarea noastră este important să stabilim sursele și direcțiile de constituire a dansului care i-au predeterminat evoluția ulterioară. În acest sens, anume apariția firească a mişcărilor dansului, corelate atât cu factorii externi, cât și cu psihicul și cu necesitățile omului antic de a-și exprima emoțiile cu ajutorul mișcărilor au condiționat apariția dansurilor populare, încă nestilizate, dar având caracteristici aproape formate.

Cercetătorii susțin unanim că creația populară este sursa coregrafiei ca artă, cu rădăcini în Antichitate (L.Blok [68], I.Ginot și M.Michel [11], A.Levinson [126], V.Krasovskaya [121], T.Urseanu, I.Ianegic și L.Ionescu [29]).

Epoca Evului Mediu. Majoritatea cercetătorilor istoriei dansului (Pastori J.-P. [52], E.Koroliov [21] etc.) datează apariția dansului scenic cu Evul Mediu derivând din dansurile populare, legate de existență, care se aflau în continua schimbare datorită normelor etichetei și modului de viață al diferitor pături sociale, în primul rând al celor privilegiate. Așa au apărut dansul *branle-basse* dansul, sau „dansul scăzut” de curte; *country dance*; menuetele popular și laic etc. În Evul Mediu se remarcă o creștere a stilizărilor dansurilor populare, se cristalizează mijloacele expresive ale dansului.

Un loc aparte în acest proces revine interpretării unor scene populare, care au servit la apariția dansurilor scenice cu subiect. Constituirea și dezvoltarea artei dansului în parte a dansului scenic, sunt corelate cu diverși factori:

- pe de o parte, s-a pornit de la mijloacele deja existente ale dansului popular;
- pe de altă parte, Renașterea, dezvoltarea feudalismului, apariția diferitor curente culturologice au contribuit în măsură considerabilă la extinderea noțiunii de dans și la stilizarea formelor și mijloacelor lui;
- în sfârșit, asupra procesului de cristalizare a dansului scenic un rol aparte l-a deținut Biserica.

După cum remarcă V.Krasovskaya, Biserica folosea în ritualurile sale elemente ale dansului, deși tot ea stopa dezvoltarea lui, etichetându-l „dansul dracilor”. Anume acum dansul a fost pus la un loc de cinste alături de muzică, pictură și sculptură [171, p.142].

Pe teritoriul Europei Occidentale în epoca medievală apar multiple forme noi ale dansului. Clasele sociale își aveau propriile dansuri, cu o manieră proprie de interpretare cu reguli de conduită în timpul balurilor, seratelor și sărbătorilor. Cultura dansului popular a fost sursa din care s-au preluat nu doar mișcări, figuri, dar și compoziții de dans formative. Din melodiile, dansurile populare muzicanții adaptau și ritmuri pentru romanțe, suite de dansuri și opere.

În opinia marelui reformator al genurilor dansante din secolul al XVIII-lea, francezul J.-G. Noverre, un maestru de balet poate prelua de la popor „fel de fel de mișcări și poze de o veselie curată și sinceră" [112, p.42].

Despre maniera interpretativă a dansurilor populare scrie C.Sachs: „Sunt foarte amărâtă că nu poți să vezi cum se dansează aici în provincie *bourrée*. Cu adevărat e ceva minunat! Țăranii și țărancele manifestă un simț uimitor al ritmului, ușurință în mișcări, splendoare" [55, p.410]. Fiecare provincie își avea dansurile sale și propria manieră de interpretare. „Menuetul a venit la noi din Angulem, patria dansului *bourrée* este Overn. În Lion se vor găsi primele începuturi ale *gavolei*, în Provance – ale *tamburinei*", scria J.-G.Noverre [82, p.254].

Astfel, conchidem că anume în această perioadă s-a produs divizarea în dansuri clasice și nonclasice, fiind puse și bazele academismului.

Epoca modernă. După cum afirmă istoricii (Evghenia Gutnova, Zinaida Udalitsova, Oleg Borodin etc.) perioada modernă se caracterizează prin dezvoltarea culturii și artei. În legătură cu dezvoltarea relațiilorsocio-economice, arta și, în particular, arta coregrafică, a început să poarte caracter academic.

Au apărut noi forme și mijloace ale dansurilor scenice clasic și nonclasic. După cum afirmă V.Striganova și V.Uraliskaya, la jumătatea secolului al XVIII-lea dansurile populare cedează locul celor de salon și celor scenice.

Numeroasele sărbători din epocă erau însoțite de varii dansuri și cântece, devenite parte a vieții poporului.

Preponderență se dădea contradansului, la care participa un număr mare de dansatori. Interpreții se aranjau în linie unul în fața altuia și inventau noi și noi figuri. De multe ori contradansul se transforma în dans-joc. Se dansa și după muzica *Ca-Ira* și *Marseillaise*, se cântau catrene, se dansa, carmaniola etc. Dansurile energice, pline de entuziasm ale rebelilor francezi atrăgeau și îi uneau pe toți prin ritmul lor înflăcărat [156, p.432].

Astfel, dansurile ceremoniale, ritualice au fost schimbate cu forme de dans accesibile păturilor largi ale societății. Un loc aparte îl ocupa *farandola*. Ea era dansată de către toți locuitorii străzilor. Luându-se de mâini, ei îl urmau pe interpretul principal care „desena" figuri ciudate: râulețe, poduri etc. Farandola era acompaniată de melodii preferate ale cântecelor de luptă.

În secolul al XIX-lea se păstrează mai multe dansuri din perioada anterioară, ele devenind mai accesibile în comparație cu dansurile rafinate ale secolului al XVIII-lea. Secolul al XIX-lea impune dansurile pentru mase. Tot mai mult intră în modă balurile, mascaradele, la care participă nu doar cei de viță nobilă, dar și populația urbană.

Un loc preferențial în secolul XIX-lea îl ocupă valsul. Acesta se răspândește treptat la baluri, deși mișcările rotitoare în dansuri au apărut cu mult înainte de apariția muzicii de vals. Termenul în sine a intrat în uz deja în secolul al XVIII-lea însemnând „a se învârti”, „a aluneca”. Prin șirul cântecelor vechi ale Germaniei și Austriei sunt multe care se cântă în ritmul valsului. Sub melodia lor simplă se dansa *Dreer, Lendler* (probabil, anume din acest grup de dansuri a ieșit valsul). După cum afirmă majoritatea cercetătorilor artei dansului, originea populară a valsului nu trezește dubii.

Apariția este în consonanță cu normele noi ale vieții sociale. Era un dans ușor, neforțat, care dădea o mare posibilitate de improvizare, fiind îndrăgit de cercurile largi ale populației urbane cărora le era străină eticheta de la curte. Totuși mai mult timp clerul și forțele laice au interzis interpretarea unor elementare figuri de vals, văzând în apropierea dansatorilor, în unirea mâinilor imoralitate. Valsul era permis numai la nunți [156, p.6-7].

În epoca modernismului s-au dezvoltat ca specii ale artei coregrafice dansurile scenic și clasic, perioada mai fiind numită și a „marilor maeștri”: Jean-Georges Noverre, Gaetano Vestris, Louis-Antoine Duport, Pierre Gardel etc. Dintre aceștia se impune prin rolul său J.-G. Noverre, care datorită reformei spectacolului de balet pe care o propune, a contribuit în mare măsură la dezvoltarea dansului scenic, în special în ce privește conținutul și tehnica. Nu poate fi trecută cu vederea nici importanța unui șir de coregrafi și dansatori. Bunăoară, Salvatore Vigano (1769-1821), ale cărui montări la Teatrul din Milano au avut un succes enorm (*Husiții, Psalmi, Regele Egiptului, Titanii* etc.).

O particularitate a spectacolelor acestui coregraf a fost componenta psihologică a personajelor și utilizarea pantomimei în crearea operelor coregrafice. Continuator al creației lui Vigano a fost discipolul său Gaetano Gioja, care a reușit să păstreze stilul profesorului, iar așa spectacole ca *Napoleon conim Cesar en Egipt, Figaros Hochzeit* ș.a. au avut mare priză la publicul.

La această etapă de dezvoltare a artei coregrafice, o nișă aparte o ocupă coregraful și dansatorul Filippo Taglioni, or, baletul său *Silfida* a pus începutul romantismului în coregrafie [28, p.62].

După cum afirmă majoritatea cercetătorilor domeniului (V.Krasovskaya, N.Soloviov, L.Blok, N.Vashkevich, A.Levinson etc.), interpretarea rolului Silfida de către Maria Taglioni (fiica lui Filippo Taglioni) a fost genială, chiar dacă ea a interpretat cu succes multe alte roluri în cariera sa.

Nu mai puțin cunoscută a fost balerina/ dansatoarea de origine italiană Carlotta Grisi. Marele ei succes este legat de baletele *Giselle* și *Le Pas de Souge*. Tehnica ei strălucită și virtuozitatea au făcut ca aceste spectacole să devină adevărate capodopere ale artei dansului.

De menționat încă un nume – Fanny Elssler, care, alături de Maria Taglioni și Carlotta Grisi, a fost reprezentanta strălucită a epocii. Dansul scenic a ocupat un loc stabil în multe țări, unde s-au format școli naționale ale dansului de salon, s-au organizat cursuri de instruire etc.

Cercetătorii arată că acum se extinde considerabil repertoriul dansului: se dansează cadrilul, polca, mazurca, ecoseza etc.

În contextul coregrafiei europene, arta dansului s-a dezvoltat și în România, și în Basarabia. Aici vom remarca doar câteva caracteristici și tendințe generale. În virtutea anumitor circumstanțe istorice, atât dansul scenic nonclasic, cât și dansul clasic în această regiune s-a dezvoltat mai lent decât în țările Europei Occidentale.

La începutul secolului al XIX-lea la București, Iași, Chișinău aveau turnee în temei trupe venite din țările europene.

Dar treptat au început să apară și școli locale de dans, legate de așa nume ca Constantin Grigoriu, Leon Popescu, Anton Romianowski etc. Totuși, spre deosebite de dansul clasic, acum dansul nonclasic și, în primul rând dansul de salon s-a dezvoltat mai rapid.

Epoca contemporană (postmodernă). Se caracterizează prin faptul că tot mai acut și mai activ se pune problema canonizării coregrafiei scenice [156, p.7].

Se observă acum o tranziție a stilurilor de la un gen de artă coregrafică la altul, mobilitatea ritmurilor, apariția de noi dansuri scenice. Se remarcă și tendința spre dansul ce poartă caracter improvizator. Totodată, se menține și interesul față de dansurile mai timpurii: vals, polcă, mazurcă etc., care se dezvoltă și în prezent, fiind propuse noi forme și abordări ale acestora. De remarcat și faptul că apar și se răspândesc dansuri cu o înaltă ritmicitate, printre care un loc aparte îl ocupă cele sportive și cele moderne.

Cercetătorii în domeniul coregrafiei contemporane sunt tentați să coreleze dezvoltarea artei dansului cu istoria întregului secol XX.

I.Ginot și M.Michel scriu că „în „La Belle Epoque” (așa era încă numită această perioadă) toți dansează ca pe vulcan: acesta e un preludiu la războiul mondial, care va amesteca toate tradițiile și va accelera apariția erei industriale și a noii societăți cu noile ei cerințe și solicitări” [11, p.33]. Într-o măsură au răspuns acestor cerințe montările lui S.Diaghilev, V.Nijinsky, M.Fokin, G.Balanchine, M.Béjart etc.

O altă particularitate importantă a istoriei contemporane constă în apariția unor stiluri ca „breakdance”, „hip-hop”, „rap”, adică a dansurilor contemporane.

Este de menționat și influența reciprocă a dansurilor popular-scenice și clasice. Totodată, dezvoltarea rapidă a dansurilor contemporane a schimbat considerabil harta coregrafică a Europei.

Apariția noilor tehnologii și a noii viziuni asupra rolului corpului omenesc au generat dezbateri și controverse, care se referă, în primul rând, la Europa, unde tradițiile dansului scenic erau foarte puternice. După cum afirmă I.Ginot și M.Michel, „evoluția în paralel a dansurilor clasic și contemporan a derulat pe fundalul competitivității lor, uneori și în formă agresivă” [11, p.217].

Francezul A.Levinson încă în anii ’20 ai secolului XX insista asupra păstrării tradițiilor clasice în arta dansului.

Un alt punct de vedere îl exprimă F.Divoir, care considera că dansul trebuie să aibă un aspect natural, firesc, construit pe inspirație și intuiție. În calitate de exemplu el aduce creația Isadorei Duncan, care a pus începuturile interpretării individuale a dansului contemporan.

Fără a pătrunde în esența polemicii, noi vom deduce doar o anumită legitate în dezvoltarea dansului clasic și contemporan în perioada istorică respectivă. Pentru început, vom formula două contradicții caracteristice ambelor puncte de vedere expuse supra. Reprezentanții dansului contemporan și, întâi de toate chiar interpreții, consideră nefiresc limbajul dansului clasic, dat fiind că prin intermediul lui nu s-ar putea transmite spiritualitatea, emoționalitatea.

După cum afirmă I.Ginot și M.Michel, „reprezentarea despre corpul uman – iar, prin ea, și întreaga viziune asupra lumii – este prima caracteristică care delimitează dansul clasic de diverse tendințe ale dansului contemporan. Perceperea noilor mișcări, a vocabularului gesturilor și întregul set de componente ale interpretării se deosebesc considerabil: dansul clasic există grație păstrării și transmiterii repertoriului și tradițiilor, pe când dansul contemporan inventează propriile sale coduri, renovându-le permanent” [11, p.283].

Totodată, pentru dansul sfârșitului de secol XX și începutului de secol XXI a devenit caracteristică, pe de o parte, apropierea și chiar melanjul dansurilor clasic și contemporan, iar, pe de alta – apariția de noi forme de dans, delimitarea lor netă.

Cert e că unii cercetători ai artei coregrafice consideră că în prezent nu se mai observă o delimitare atât de strictă pe genuri, dar asistăm la o artă a mișcării (Richard Alston, Isabelle Ginot, Marcelle Michel etc.).

Analizând arta coregrafică la etapa contemporană, remarcăm că nu mai există deosebiri în dezvoltarea ei în diferite țări ca în perioadele/ epocile istorice anterioare. Actualmente, dezvoltarea artei dansului ține de posibilitățile și tradițiile țărilor, dar nu de un alt fel de înțelegere sau acceptare a unui gen al artei coregrafice.

Tabelul 2.1. Etapele evoluției artei dansului în cadrul contextului istorico-cronologic

Nr. d/o	Epoca, perioada istorică	Particularitățile caracteristice	Reprezentanți, valori de bază
1.	***Epoca antică***	• Elementele dansurilor sunt legate de ritualurile de cult; • Mișcările de dans reflectă psihicul și necesitățile omului antic de a-și exprima emoțiile. • Apar dansurile populare.	• Apare sincretismul artei coregrafice; • Se fac primii pași în stilizarea dansului.
2.	***Epoca Evului Mediu***	• Apare dansul scenic în baza dansurilor sociale (obișnuite); • Se dezvoltă dansurile populare; • Biserica exercită influență aspra constituirii dansului; • Apar noi forme de dans; • Începe etapa de delimitare a dansului scenic în clasic și nonclasic.	• Apar dansurile *Carola, Saltarella, Menuet,* etc.; • Apare profesia de *dansator*; • La Paris este inaugurată Academia Dansului; • Are loc stilizarea dansului - baletele *Triomphe de l'amoure, La Nuit*.
3.	***Epoca modernă***	• Arta coregrafică a început să poarte caracter academic; • Se delimitează dansurile clasic și nonclasic; • Apar noi forme ale artei coregrafice: spectacolele de balet, dansurile populare scenice etc.; • Apar elementele de modernism.	• Epoca lui J.-G. Noverre, S.Vigano, M.Taglioni, C.Grisi, M.Petipa, I.Duncan și alții Baletele: *Prometeu, Terpsichora, Silfida, Giselle, Frumoasa din pădurea adormită, Lacul lebedelor*.
4.	***Epoca contemporană (postmodernă)***	• Arta coregrafică se dezvoltă sub semnul modernismului și al postmodernismului; • Apar noi direcții în coregrafie; • Se observă delimitarea în continuare a diferitor genuri de dans.	• Epoca lui M.Fokin, V.Nijinsky, A.Pavlova, Y.Grigorovich, I.Moiseev, R.Petit, M.Bejart etc. Baletele: *Silfide, Apollon-Musagète, Lebăda, Spartacus, Carmen, Balet for life*

După cum am remarcat deja, o altă abordare importantă privind analiza evoluției artei dansului și etapele ei de dezvoltare poate fi cea *culturologică*, ce vizează curentele artei și culturii: barocul, clasicismul, romantismul, expresionismul, modernismul și postmodernismul.

Multe caracteristici/ trăsături ale acestor curente își iau începutul în Epoca Renașterii, când se produce dezvoltarea științelor și artelor, progresul în toate domeniile activității umane, când își face apariția o nouă știință despre om ca valoare supremă – *filosofia umanismului*.

Filosofia umanismului a predeterminat în mare măsură apariția în continuare a clasicismului, romantismului etc., și influența lor directă asupra constituirii artei coregrafice. Pentru a stabili impactul asupra constituirii artei coregrafice în perioadele următoare, vom încerca să oferim o caracteristică succintă a dansurilor din Epoca Renașterii, acceptată drept epocă de debut de mai mulți cercetători.

În alaiuri, în cadrul unor evenimente, oamenii intonau cântece diverse ca ritm, de obicei cu caracter dansant – *conzoniaballo*, frecvent însoțite și de dansuri. Mișcările dansului se suprapuneau peste ritmul cântecului.

Forma dansurilor populare caracteristice pentru Epoca Renașterii sunt păstrate și până astăzi. Astfel, în regiuni și provincii ale Franței și în prezent se interpretează *rigodon, bourrée*, *menuet*, însoțite de cântece de glumă. Şi acum se interpretează acele dansuri în mod lejer, grațios, degajat [120, p.30].

Dansurile de curte ale Renașterii în majoritatea lor sunt de factură populară deși au suferit schimbări conform regulilor etichetei. Unii cercetători (Yur.Slonimskiy [154, 155], V.Uraliskaya [163, 164]) consideră că în epoca Renașterii nu existau anumite forme clar stabilite ale dansului. Pentru secolul al XV-lea este caracteristică absența dansurilor cu o formă certă.

Baza tehnică a dansurilor secolelor XIV-XV este neobișnuit de simplă. De obicei, acestea erau de promenadă, fără un desen reglementat al mișcărilor mâinii, compuse din plecăciuni, apropieri, îndepărtări ale interpreților unul față de altul.

Mișcările picioarelor constau din pași mărunți, majoritatea fiind însoțite de închinăciuni interminabile, cărora li se dădea o mare semnificație, deoarece erau parte a etichetei de curte. Plecăciunile franceze se făceau în partea dreaptă, spre deosebire de cele italienești, care se interpretau în partea stângă. Cavalerul își scotea pălăria cu mâna stângă, ceea ce însemna că el salută doamna din toată inima.

De menționat că în Renașterea timpurie dansurile din Italia și Franța puțin se deosebeau între ele.

Reținerea și sublinierea ținutei se explicau în mare măsură prin croiala vestimentației de la curte: doamnele purtau rochii din stofă grea cu trene foarte lungi, iar bărbații purtau caftane, tricouri ce le strângeau picioarele și ghete înguste cu vârf ascuțit. Vestimentația constrângea libertatea mișcărilor. Cu toate că a apărut un număr mare de dansuri noi, diferite pături ale societății încă vor păstra pentru mult timp dansurile care erau populare în epoca medievală târzie.

La curte se interpretează dansurile de promenadă. Dar pot fi amintite și dansurile cu lumânări și făclii, din ritualurile și ceremonialele ordinare, care se răspândesc în întreaga Europă.

La examinarea culturii dansului din epoca Renașterii trebuie să ținem cont de faptul că denumirile unor pa se extind și la denumirea dansului. Spre exemplu, termenul „volta" însemna și rondou deplin, și dans având în desenul său elemente de susținere (ridicarea înaltă a doamnelor în aer).

Poporul își interpreta dansurile într-o manieră simplă și firească, fără să respecte reguli speciale, afirmă V.Krasovskaya.

Pedagogul de dans Dominico da Piacenza, cunoscut și cu numele de Domenic da Ferrara, la hotarul secolelor XIV-XV, elaborează tratatul „Despre arta jocului și dansului" unde este expus sistemul de învățare a dansurilor după metoda Domenico. În anul 1463 se publică „*Tratatul despre arta dansului*" al lui Guglielmo Ebreo da Pesaro, în care se face o evocare atât de exactă a ceremoniilor și mascaradelor timpului, încât sunt descriși și nasturii de la costumele dansatorilor. El scria: „Când dansul este născut de melodie ca acțiune ce exprimă natura ei proprie și când dansatorii posedă la perfecție știința dansului, pot fi interpretate la fel de minunat dansurile slave, grecești, mauritane sau germane, pe placul oricărei nații, și pot fi compuse dansuri conform propriilor fantezii și propriului talent" [120, p.31].

În anul 1465 A.Carnazzano a editat prima sa carte despre dans „*Libro deli arte del danzare*". Tot atunci apare lucrarea „*Manuscrit d'or des Bassdans*", semnată de Margarete von Österreich, unde sunt fixate mișcările și melodiile care le însoțesc. La începutul secolului al XVI-lea aceste dansuri capătă o răspândire în întreaga Europă, fapt despre care vorbește manualul englez de *bassdance*, avându-l ca autor pe R.Copland, tipărit la 1521 [178].

Așadar, epoca Renașterii a predeterminat căile de dezvoltare a artei dansante pe mulți ani înainte.

Totodată, observăm că nu există o sincronizare certă a etapelor istorice de dezvoltare a societății, inclusiv a artei în general, și a perioadelor de dominare a unor curente stilistice și artistice. Astfel, trăsăturile romantismului, avându-și originea în epoca Renașterii și dezvoltate în epoca Iluminismului, nu și-au pierdut semnificația nici în epoca modernismului și a postmodernismului. Valabil și pentru alte curente. În același timp, fiecare din curentele culturologice a fost dominant la timpul său. Astfel, *baroc* a dominat în sec. al XVII-lea, *clasicismul* a dominat în secolele XVII-XVIII, *romantismul* – în secolul XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, *modernismul* – în secolul XX, *postmodernismul* – în secolele XX-XXI. Specificul acestor curente predetermină atitudinea față de idealul acelui timp și față de sistemul de valori.

Barocul a fost caracteristic pentru anteclasicism, perioada de înflorire a teatrului muzical şi, în special, a operei, ce a cunoscut o dezvoltare deosebită în Italia.

În Franța elementele barocului au căpătat reprezentări sintetice, în primul rând, în dans. De aici vin dansurile-mascarade, în care dansantul *entrée* alterna cu cântarea corului și cu solo. Dansul predomina asupra conținutului dramatic, căpătând, în afară de caracterul pastoral-mitologic, și pe cel de farsă. Dansul barocul tinde spre virtuozitate, spre perfecționarea măiestriei interpretative și, concomitent, spre aprofundarea conținutului emoțional al anumitor pasaje. În primul deceniu al secolului al XVII-lea s-a afirmat dansul cu conținut de melodramă, întruchipat în scene vocale și dansante.

Un loc aparte îl ocupau dansurile cavalerești. În anii '40 ai sec. al XVI-lea, când în Franța a pătruns opera italiană, baletul a devenit partea ei constituantă. În baroc baletul nu a reușit să obțină autonomie artistică, deși exista o bază pentru aceasta. Şi în timpul *clasicismului* baletul a continuat să-și păstreze trăsăturile baroce, chiar și în creația maestrului de balet Pierre Beauchamp, care a pus începuturile sistematizării dansului clasic [65, p.58].

Dacă clasicismul se sprijinea pe valorile epocii renasceniste și, dezvoltându-le, presupunea educația omului plin de bărbăție, viguros, atunci romantismul cultiva idealuri estetice înalte, glorificând caractere, fapte eroice, dar și melancolice.

Romantismul aduna sub drapelul său pe cei mai talentați artiști, pe adepții libertății creatoare, pe cei ai creației populare, care promovau în artă un stil viu și divers, bazat pe contrast.

Cea mai înaltă artă pentru romantism a devenit muzica ce întruchipa stihia liberă a vieții. Muzica a atins atunci succese enorme. Romantismul a fost, de asemenea, o perioadă neobișnuit de fructuoasă și pentru dezvoltarea artei coregrafice.

Primii pași ai dansului romantic au fost făcuți în Anglia, Italia, Rusia (Charles Louis Didelot, Adam Glushkovsky și alții). Însă în deplinătate romantismul s-a manifestat în teatrul de dans francez, influența căruia s-a extins și în alte țări. Drept premise pentru aceasta a fost dezvoltarea în Franța de atunci a tehnicii dansului scenic și clasic. Cele mai certe tendințe romantice s-au manifestat în baletul lui M.Taglioni, (*Silfida* ș.a.), compozitor Jean-Madeleine Marie Schneitzhöeffer în care acțiunea se desfășura paralel în lumea realului și a fantasticului. Fantasticul elibera dansul de necesitatea îndreptărilor ordinare, deschidea terenul pentru folosirea tehnicii deja formate și pentru dezvoltarea ei în continuare cu scopul de a evidenția prin dans proprietăți esențiale ale personajelor reprezentate. În dansul feminin, care se plasa în baletul romantismului pe primul loc, tot mai des se introduceau săriturile. A apărut dansul pe poante ce corespundea cel mai bine reprezentării ființelor supranaturale – willise (ielele), silfide.

Au apărut noi forme compoziționale ale dansului clasic, a crescut rolul dansului în unison al corpului de balet feminin. Se dezvoltă dansurile interpretate solo, în duet și în ansamblu. A crescut, începând cu M.Taglioni rolul dansatoarei principale. A apărut *fusta de balerină*, ca un costum permanent al dansatoarei. A sporit rolul muzicii, până atunci adeseori de mâna a doua. S-a început simfonizarea acțiunii dansante. Apogeul baletului romantic *Gizelle* (1841), compozitor Adolphe Charles Adam, montat de Jean Coralli și Julles Perrot, a semnificat o nouă etapă a coregrafiei romantice. De data aceasta spectacolul se baza în mare măsură pe sursa literară originală (*Esmeralda* de V. Hugo, *Corsar* de G.Byron etc.). Respectiv, mai mult se dramatiza dansul. Se amplifica rolul compozițiilor care prevedeau acțiune (*pas d'action*), mai larg se folosea dansul folcloric.

Tipul spectacolului romantic care s-a constituit în baletele lui Filippo Taglioni, Jules Perrot, August Bournonville a continuat să existe până la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar construcția internă a acestor spectacole, în special în creația maestrului de balet Marius Petipa, s-a transformat.

Tendința baletului romantic de a se renaște în starea lui inițială s-a manifestat în creația unor somități ale baletului secolului al XX-lea, cum a fost M.Fokin, ceea ce a conferit romantismului în balet noi trăsături specifice *impresionismului* [65, p.433].

Cu certitudine, principiile clasicismului de cândva, și principiile romantismului care s-au manifestat amplu la sfârșitul secolului al XVIII-lea au influențat asupra dezvoltării artei dansului, în special în ce privește crearea chipurilor coregrafice, exprimarea anumitor idei și sentimente.

Majoritatea cercetărilor dedicate acestei probleme sunt consacrate influenței clasicismului și romantismului asupra dansului clasic (baletului) și foarte puține se referă la dansul nonclasic. În acest sens, de observat că reprezentanți de bază ai clasicismului în arta coregrafică au fost: Jean-Baptiste Lully, Pierre Beauchamp, Marie Salle, Jean-Georges Noverre și ai romantismului: Salvatore Vigano, Gaetano Gioja, Maria Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Marius Petipa și al.

Romantismul se bazează pe inspiraţia din tradiţii, folclor, trecutul istoric, iar clasicismul - pe principii morale, manifestând interes nu atât pentru om în toată diversitatea sa, cât pentru situația în care acela se găsea. Urmărind crearea unor opere coregrafice ale căror personaje să fie animate de înalte idealuri eroice și principii morale ferme, coregrafi (de exemplu J.-G. Noverre) s-au preocupat în mod special de crearea unor eroi ideali, legați indisolubil de soarta statului, înzestrați cu cele mai înalte virtuți morale și capabili de fapte eroice. De aici s-a făcut vădit interesul nu față de caracter, ci față de trăsăturile care scot la iveală o situație. Raționalitatea clasicismului a generat cerințele logicității și simplității, determinând și necesitatea sistematizării mijloacelor artistice (divizarea în genuri înalte și joase, purismul stilistic etc.).

Pentru coregrafie aceste cerințe s-au dovedit a fi fructuoase. Subiectele create de clasicism – contrapunerea rațiunii și sentimentului,dominarea personalității etc. – s-au evidențiat mai amplu în dramaturgie. Influența dramaturgiei clasicismului a îmbogățit conținutul dansului, formele dansului devenind mai pline de sens și mult mai estetice. Cu toate că dansului îi erau proprii, ca și înainte, o mulțime de trăsături ale barocului și deși încă era parte a spectacolului scenic, conținutul lui devenea mai bogat. Aceasta se datora, după cum afirmă mulți autori, noului rol al dramaturgului, care dirija atât coregraful, cât și compozitorul.

Destul de încet, depășind influența stilului baroc, dansul epocii clasicismului, rămânând în urmă de literatură și de alte arte, a tins spre reglementare și academism. Tot mai conturate au devenit divizările după gen, dar, principalul, s-a complicat și s-a sistematizat tehnica de dans. Maestrul de balet P.Beauchamp, reieșind din principiul răsucirii, a stabilit cinci poziții ale picioarelor – baza sistematizării dansului clasic.

Acest dans clasic se orienta la modelele antice fixate în monumentele artei plastice. Toate mișcările coregrafice, la fel împrumutate din dansul popular, se prezentau și se stilizau ca fiind antice. Dansul se profesionaliza și a ieșit în afara palatului. În secolul al XVII-lea amatorii dansului de la curte au fost schimbați cu artiști profesioniști, la început bărbați, iar la sfârșit de secol și femei. Avea loc o creștere bruscă a măiestriei interpretative [65, p.253].

În schimbul clasicismului și romantismului, vin curente noi - expresionismul și modernismul, care în măsură considerabilă a influențat atât dezvoltarea dansului contemporan, cât și a celui clasic.

În ce privește dansul contemporan, *modernismul* este legat de numele L.Fuller și I.Duncan. Anume ei au propus o nouă concepție a dansului modern, având la bază exprimarea mișcărilor expresive cu ajutorul corpului.

Tehnica și rolul corpului sunt cele care deosebesc dansul lor de dansul clasic. Abordarea lui I.Duncan a avut un impact putermic asupra creației lui M.Fokin și împreună au dat o nouă suflare artei coregrafice – *impresionismul*. În spectacolul coregrafic clasic impresionismul s-a manifestat, în special, prin dansul liber. I.Duncan insista pe ideea „corpului descătușat" și pe tratarea intuitivă a muzicii, fără a se ține cont de niște norme ale dansului. M.Fokin încerca să apropie impresionismul de balet, reconstruind în spectacolele sale scene din diferite epoci (*Chopiniana*, *Pavilionul Armidei*, 1907, compozitor Nikolai Tcherepnin; *Nopți egiptene*, 1908, compozitor Anton Arenski etc.), M.Fokin apela la stilizare. Mai târziu, în lucrările sale structura dansului devenea tot mai mult imprecisă. Formele deja definitivate (*pas de deux, adagio, variația* etc.) erau respinse și chiar parodiate (spre exemplu, în baletul *Barba albastră* de Jacques Offenbach). Totodată, trăsăturile impresionismului la M.Fokin sunt doar una dintre fațetele creației sale [65, p.219].

Printre reprezentanții modernismului pot fi incluși: Serghei Diaghilev, Vaslav Nijinsky, Mauris Bejart, Merce Cunningham etc.

Este important să elucidăm și influențele postmodernismului asupra artei coregrafice, care a venit în coregrafie la începutul anilor ’60 ai secolului al XX-lea, având ca scop să despartă un anumit grup de dansatori de cei care reprezentau modernismul. Altfel spus, postmodernismul e chemat să despartă două epoci în evoluția artei coregrafice. Cu atât mai mult ca postmoderniștii s-au opus atât dansului clasic, cât și celui modern, reprezentanții căruia nu și-au menținut promisiunea privind realizarea funcțiilor socială și artistică ale dansului, după cum afirmă I.Ginot și M.Michel [11, p.156].

Postmoderniștii consideră că dansul modern a devenit prea „instituționalizat”, academic, accesibil în mare parte elitelor intelectuale.

Sally Bein a argumentat clar decalajul dintre modernism și postmodernism, precum și complexitatea istorică a caracteristicilor lor: „… din punct de vedere istoric, dansul modern n-a fost niciodată cu adevărat modernist” [*Apud* 11, p.157]. Adeseori problemele care apăreau în contextul contemporaneității în alte specii ale artei, apar și în dansul postmodernist, cum ar fi: specificarea caracteristicilor dansului, descrierea calităților de bază ale dansului ca artă, disocierea elementului formal, înlăturarea oricărui conținut al dansului. Iată de ce în multe aspecte dansul postmodernist are o abordare modernistă.

În timp ce dansul clasic încearcă să se apropie de cel contemporan format în baza dansului modern și postmodern prin intermediul diferitor mișcări, acesta din urmă, la rândul său, creează direcții care tind să șteargă deosebirile lui inițiale de gândirea clasică. De facto, cum numai au trecut marile invenții, cum s-a epuizat perioada când fiecare nou coregraf se părea că era înzestrat cu misiunea de a descoperi, a venit și timpul de a conștientiza aceste achiziții. Noile generații nu au privilegiile pionieratului și se simt demolate de măreția străbunilor, însă vor îndeplini o altă misiune, probabil, neconștientizând, că fac aceste noi limbaje accesibile pentru publicul larg [*Apud* 11, p.53]. Acest fenomen este vizibil în special în Franța, deoarece dansul contemporan se dezvoltă activ acum aici.

Dansul contemporan iese din cadrul păturilor marginalizate ale societății, intrând în cultura colectivă și existența lui nu mai provoacă astăzi discuții. Rolul corpului în dans, care presupune senzitivitate, libertatea mobilității, identificată cu începuturile dansului contemporan, este astăzi pus din nou în valoare. În acest nou context, instituționalizarea progresivă a dansului contemporan, întâi de toate a forței motrice a evoluției sale, la fel demonstrează contrarietatea sa: ea a creat câteva mostre după modelul creațiilor coregrafice ale epocii. Din cauza lor inventarea altor modele a devenit astăzi mai complicată: ele trebuie să corespundă multor cerințe ale pieței, mass-mediei,

regimurilor politice etc. Astfel, parțial dezvoltându-se în sensul standardizării „productului”, dansul contemporan poate fi atribuit în felul său noțiunii de balet, conform căreia rezultatul trebuie să corespundă unui anumit număr de coduri prestabilite [11, p.226-227].

Tabelul 2.2. Dezvoltarea artei dansului în cadrul curentelor și direcțiilor filosofico-culturologice

Nr. d/o	Curent/ direcții	Particularități	Reprezentanți
1.	***Renașterea**** *(etapă istorică și culturologică)*	• Ia naștere filosofia umanismului; • Se dezvoltă dansurile populare; • Dansul se divizează în clasic și nonclasic; • Apar primele cărți despre dans; • Domineazã dansuri ca branle; • Idealul este căutat în antichitate.	• Domenico da Piacenza • Fabrizio Caroso da Sermoneta • Cesare Negri • Guglielmo Ebreo da Pesaro • Antonio Cornazzano
2.	***Barocul***	• Finețe și manierism; • Orientarea spre estetic; • Constituirea dansului scenic; • Maniera deosebită de interpretare; • Legătura cu alte genuri de artă.	• Academia dansului; • *Menuetul* devine cel mai popular dans Baroccă, fiind populare și *gavotul*, *pascalii*, *ciacona* etc.
3.	***Clasicismul***	• Se sprijină pe valorile Renașterii; • S-au format anumite canoane clasice, cerințe față de dans.	• P.Beauchamp; • J.F. Rameau; • Marie Sallé; • J.-G. Noverre.
4.	***Romantismul***	• Libertatea creației; • Diversitatea stilurilor; • Sprijinul pe creația populară.	• F.Taglioni; • M.Taglioni; • A.Bournonville; • S.Viganò; • J.Coralli; • J.Perrot;

* *Renașterea* face parte din epocile istorice ale dezvoltării societății. În același timp, este puternic marcată de dezvoltarea culturii și artei, dând naștere diferitor curente estetice, inclusiv celor coregrafice.

			• M.Petipa.
5.	***Impresionismul și Expresionismul***	• Domină începuturile estetice; • Accentul se pune pe componenta emoțională.	• M.Fokin; • V.Nijinsky; • Rudolph von Laban; • H.Cratuberg.
6.	***Modernismul***	• Apariția noii concepții cu privire la dans și la exprimarea mișcărilor expresive cu ajutorul corpului; • Apar noi forme de dans.	• I.Duncan; • L.Fuller; • M.Fokin; • S.Diaghilev; • M.Graham; • D.Humphrey.
7.	***Postmodernismul***	• Devine în opoziție atât față de dansul clasic, cât și de cel neclasic; • Noi stiluri și orientări; • Noi tehnici de interpretare; • Noi abordări privind decorarea scenei; • Noi efecte speciale; • Accentul se pune pe improvizare, virtuozitate, inclusiv cea de contact.	• M.Graham; • D.Hamphrey; • L.Horton; • P.Bauch; • B.Jones; • J.Neumeier; • J.Kylian.

O altă abordare a etapelor evoluției artei coregrafice ține de dezvoltarea dansului propriu-zis. În acest sens, pot fi delimitate etapele/ perioadele prin care a evoluat limbajul dansului. Astfel, evoluția dansului poate fi divizată convențional în trei etape.

Prima etapă – *sincretică (prestilistică)*, când formele dansului și mișcările nu se subordonează unor norme și cerințe riguroase.

A doua etapă – *stilistică*, când dansul capătă anumite forme și este subsumat anumitor norme și cerințe. Dansul se formează ca domeniu al artei și se structurează în anumite genuri și specii.

A treia etapă – *poststilistică*, când dansul, ca specie a artei, iese din cadrul normelor și cerințelor general acceptate.

Tabelul 2.3. Etapele dezvoltării artei coregrafice propriu--zise

Nr. d/o	Etapele dezvoltării artei coregrafice	Caracteristici și particularități
1.	Etapa sincretică (pre stilistică)	• Apar primele elemente de dansuri, exprimând varii ritualuri, comportamente diferitor animale; • Apar dansuri legate de cultul soarelui, al lunii etc. • Apar dansurile religioase/rituale; • Apariția ferească a mișcărilor dansului este determinată de factori externi și interni: necesitatea omului primitiv de-și exprima emoțiile ceea ce a condiționat apariția dansurilor populare.
2.	Etapa stilistică	• Se conturează dansuri populare cu unele stilizate, dansuri care au stat la bază dansurilor scenice; • Apar mai multe forme și genuri ale dansurilor; • Dansul se formează ca domeniul al artei;
3.	Etapa post stilistică	• Se conturează două tendințe generate de cadrul dihotomic al dezvoltării artei coregrafice: - Dansuri nu se mai supun unor norme și cerințe rigide; - Dansuri scenice și, în primul rând, cele clasice (baletul) și în continuare se creează în raport cu normele și exigențele artistice; • Influența puternică a postmodernismului. Apar genuri și forme noi de dans ; • Interferența diferitori genuri de dans are un caracter accentuat.

Particularitățile ale acestor etape vor fi caracterizate în următoarele subcapitole ale cercetării noastre.

În concluzie, abordarea tridimensională cu privire la analiza evoluției artei dansului ne-a permis să urmărim acest proces ca unul dihotomic, iar de aici să stabilim adecvat corelările cauză-efect în constituirea artei coregrafice.

2.2. Evoluția artei dansului în țările europene

După cum am remarcat deja, evoluția artei dansului în Europa a avut atât trăsături generale, cât și specifice care pot fi raportate la o țară concretă. De menționat că atât în trecutul istoric, cât și la etapa contemporană legiuitori ai modei au fost și sunt într-o anumită măsură așa țări ca: Grecia, Italia, Franța, Spania, Anglia, Rusia ș.a. Într-o listă aparte pot fi înscrise țările nordice: Suedia, Norvegia, Danemarca, Finlanda, Olanda, care s-au axat pe valorificarea spiritului național în dansuri.

Totuși, din punct de vedere retrospectiv, pentru o înțelegere mai amplă a evoluției artei dansului, prezintă interes arta coregrafică a *Greciei Antice* și influența ei asupra artei coregrafice a altor țări. Sunt de menționat, în acest sens Italia, Franța și România.

După cum afirmă N.Vashkevich: „elenii considerau arta lor preferată – dansul – ca fiind de natură divină” [80, p.63]. În religie grecii plasau întreaga esență a spiritului, pentru ei religia este obârșia tuturor bucuriilor și satisfacțiilor estetice, de aceea și dansul este pentru greci cea mai bună artă, susceptibilă să exprime pe deplin bucuria sufletului și a corpului, afirmă N.Vashkevich. „Dansul, în esența sa, ca nicio altă artă, este în armonie deplină cu fizicul elenului, puternic, energic, mobil, idealul căruia este forma vie iar, cea mai bună dintre forme – corpul omenesc” [80, p.14].

Eminentul filosof Platon scria: „Dansurile dezvoltă elasticitatea, forța și frumusețea, ele impun să îndoi și să dezdoi aparte fiecare membru, acesta ocupând prin ușoare mișcări armonioase orice formă, orice poziție care se cere de la el” [*Apud* 80, p.64].

Grecii proslăveau arta coregrafică, dar înaintau față de ea cerințe înalte: întâi de toate, frumusețea plastică a pozițiilor și a mișcărilor; demonstrarea înțeleasă și clară pentru toți a dispozițiilor dorite, a gândurilor și sentimentelor.

Cât de mari erau cerințele artistice față de arta jocului și dansului și cât de dificilă era această artă se poate constata din cuvintele lui Luchian, care cere „de la conducătorul horei dansate” cunoașterea tuturor științelor de atunci: „trebuie să știe ritmul și muzica, pentru a da măsură mișcărilor sale; geometria, pentru a le construi; filosofia și retorica, pentru a reda moravuri și a trezi patimi; pictura și sculptura, pentru a compune poziții și grupuri. În ce privește mitologia, el trebuie să știe la perfecție evenimentele de la haos și facerea lumii până în zilele noastre” [80, p.73].

Altfel spus, grecii antici au dat lumii, dar mai întâi romanilor, un număr imens de diverse dansuri și tehnici de interpretare.

Totodată, cercetătorii V.Krasovskaya, L.Blok, A.Levinson, A.Anikst și alții remarcă o deosebire esențială la aceste două popoare (grecii și romanii) ce vizează perceperea artei dansului.

Dacă pentru greci dansul era un act de cinstire a zeilor, atunci pentru romani arta dansului a trebuit să servească setea nepotolită pentru plăceri.

De menționat că, din perspectivă istorică, în perioadele ulterioare Grecia nu a mai dictat moda în arta dansurilor, dar în mare măsură rolul i-a revenit Italiei și Franței, iar mai apoi și altor țări. În acest sens, epoca Renașterii a creat condiții care au permis prosperarea artei dansului în întreaga Europă.

Alexander Anikst scria: „Aceasta a fost epoca marilor inovații, dar ele s-au înfăptuit treptat. Nimeni nu a aruncat trecutul de pe corabia contemporaneității. Totodată, tradiționalismul maeștrilor artei de atunci îneca forțele revoluționare explozive” [62, p.181].

Mulți cercetători, printre care V.Krasovskaya, A.Levinson, A.Anikst etc., susțin că tradiția Renașterii și tradiția culturii antice, dezvoltându-se pe două căi, adeseori se intersectau și generau noi forme artistice, inclusiv noi forme ale dansului. Încă la 1465 Antonio Cornazano scria: „În Italia astăzi sunt la modă dansurile. Acestea sunt compoziții în diferite ritmuri” [*Apud* 120, p.33].

În secolele XIV-XV în Italia la curțile bogate erau coregrafi, care organizau diferite manifestări, dar și instruiau dansatorii – atât bărbații, cât și femeile. După cum indică V.Krasovskaya referindu-se la cartea lui Caroso F. da Sermonta. *Il Ballarino*. Veneția, 1581, care a fost consacrată special dansurilor de salon, dansurile scenice se conduceau de anumite reguli.

Pavana, curanta, volta, sarabanda și multe alte dansuri populare au devenit materiale pentru compoziții de virtualitate: se lucra la suplețea melodiilor, asupra clarității perioadelor, legăturii continue a motivelor, dar și asupra delimitării lor ca dansuri. Ritmurile de dans atrăgeau marii compozitori, iar muzica compusă pe baza unor asemenea ritmuri, chiar dacă nu presupunea o materializare coregrafică, influența asupra teoriei și practicii dansului. Pe prim-plan se plasa virtuozitatea ca stimulent al schimbărilor, dezvoltării, creșterii [120, p.36].

Din secolul al XV-lea coregrafia de curte capătă treptat trăsăturile sale specifice și se debarasează de procedeele de interpretare proprii dansului popular. Mișcările dansului de curte devin din ce în ce mai mult reținute.

Dansul epocii Renașterii este un dans în perechi, care acordă o atenție mai mare detaliilor mărunte, cum ar fi mișcarea delicată a mâinilor, maniera de a purta rochia, ținerea corpului, scoaterea pălăriei, salutarea partenerului și a oaspeților. Cu timpul dispar elementele de pantomimă și de improvizare. Dansatorii stau aproape unul de altul, atingându-se cu umerii.

O înflorire impetuoasă a dansului se atestă în sec. XV – începutul sec. XVI în ***Italia***. Balurile acelor timpuri sunt model de măreție, expresivitate, plasticitate, inventivitate. Pedagogii de dans din Italia sunt invitați în diferite țări [82, p.257].

Începând cu secolul al XII-lea și până în secolul al XVII-lea, odată cu stilizarea dansului popular, permanent se complică limbajul și compoziția dansului, canonizarea figurilor și pozițiilor, de aceea era nevoie de mult timp să înveți a dansa. În acest context, majoritatea cercetătorilor afirmă că Italia întotdeauna a fost vestită prin dansatori și coregrafi talentați.

Totodată, criza socio-economică din secolele XVII-XVIII din Italia a influențat în mare măsură și asupra dezvoltării artei coregrafice. Mulți coregrafi și dansatori au părăsit țara și își continuau activitatea în diferite regiuni ale Europei.

Franța se află în rândul țărilor cu o bogată istorie coregrafică, aici au apărut primele elemente ale *dansurilor-promenadă*, *dansurilor-alai*, care au devenit parte a unor procesiuni, sărbători. T.Arbeau în renumita sa carte *L'Orchesographia* descrie diferite specii de dansuri ale secolelor XII-XVII, acordând o deosebită atenție *branle*-ului ca specie a dansului antic. După cum afirmă autorul, *branle*-ul iubit de popor, stilizat considerabil în saloanele aristocratice, a devenit una dintre formele dansurilor de salon și a jucat un mare rol în dezvoltarea artei coregrafice în general. La sfârșitul secolului al XVII-lea, în Franța, dar și în alte țări, a început să se danseze *contradansul*, dans strict de salon.

Cele mai complicate erau *menuetul* și *gavota* – ambele dansuri în tempoi rapid.

Menuetul este unul dintre cele mai populare în secolele XVI-XVII. Depășite în timp formele coregrafice apărute concomitent cu el, *menuetul* și-a lăsat amprenta în dezvoltarea nu doar a dansului de salon, dar și a celui scenic. Ca și majoritatea dansurilor, s-a format din *branle-ul* țărănesc francez, patria lui fiind considerată Bretania, unde era interpretat natural și simplu.

Denumirea și-a primit-o de la „pas menus", pașii mici caracteristici pentru *menuet.* Ca și multe alte dansuri care au apărut în popor, menuetul în forma sa inițială era legat de modul de viață din o anumită localitate. Interpretarea menuetului se deosebea prin eleganță și grație, ceea ce a contribuit la răspândirea lui și în societatea de la curte. Adeseori după primul menuet urmează al doilea. Dacă primul menuet este în major, atunci al doilea nu frecvent se scrie în minorul omonim sau paralel și viceversa. În menuetele vechi primul menuet se dansa în duet, iar al doilea – în trio. După menuetul al doilea întotdeauna se repetă primul.

Menuetul devine dansul preferat la palatul regal pe timpul lui Ludovic al XIV-lea. Aici el pierde din caracterul său popular, din simplitatea sa, devine măreț și solemn. Eticheta de la curte și-a lăsat amprenta pe figurile și pozițiile dansului. În menuet se tindea să se demonstreze frumusețea, manierele, eleganța și grandoarea mișcărilor. Societatea aristocratică studia minuțios închinăciunile, reverențele ce se întâlneau des în timpul dansului. Vestimentația somptuoasă a interpreților îi obliga la mișcări lente. Menuetul tot mai mult prelua trăsături ale dansului în doi. Mișcările cavalerului purtau un caracter galant, reverențios și exprimau închinarea în fața doamnei.

Interpreții menuetului se mișcau după o anumită schemă, respectând cu strictețe compoziția desenului. Scheme erau mai multe, dar între ele este ușor a găsi trăsături comune. Deși dansatorii interpretează menuetul lent și destul de încet, muzica menuetului trebuie să se interpreteze moderat rapid [82, p.266].

La balurile de la curțile franceze *passepied* apare la sfârșitul secolului al XVI-lea. În prima jumătate a secolului al XVII-lea el se dansează în diferite saloane ale Parisului.

Ritmul acestui dans se accelerează, mișcările lui amintesc de menuetul rapid. Includea o mulțime de mișcări mărunte, subliniate ritmic. În timpul dansului cavalerul trebuie să-și scoată și să-și pună pălăria cu o lejeritate aparte, în tactul muzicii. La balurile secolului al XIX-lea *passepied* aproape că nu se mai dansa [82, p.267].

Este de remarcat că după T.Arbeau în Franța a apărut o întreagă pleiadă de teoreticieni și istoricieni ai dansului. Astfel, Michel abbe de Pure unul dintre primii a formulat definiția noțiunii de dans ca „reprezentare tacită cu ajutorul gesturilor și a mimicii a ceea ce s-ar fi putut spune cu ajutorul cuvintelor” [28, p.52].

Saint Hubert în cartea sa *La manière de composer et faire réussir les ballets* (Paris, 1641), în contextul stilizării artei dansului susține: „costumul și mișcările trebuie să facă chipul recunoscut” [*Apud* 28, p.57].

Analizând arta coregrafică a Franței, nu se poate trece cu vederea rolul pe care l-a jucat Academia Regala de Dans, fondată la 1661 la Paris. După cum afirmă specialiștii, anume ea a pus bazele dansului profesional, în parte – ale baletului. Analizând literatura științifică referitoare la arta coregrafică, cu referire la secolele XII-XVIII se poate concluziona că majoritatea lucrărilor sunt consacrate istoriei constituirii și dezvoltării dansului clasic dintre care: E.Koroliov [21], L.Ionescu [28], L.Blok [68], V.Krasovskaya [122] etc. Totodată, și dansul nonclasic și cel clasic în Franța, precum și în întreaga Europă, având unele și aceleași rădăcini, s-au dezvoltat concomitent și în paralel. Multe caracteristici ale evoluției dansului clasic se referă și la dansul nonclasic și viceversa.

O atenție deosebită merită așa-numitul *Grand siècle*, secolul dezvoltării „belle danse”. În legătură cu aceasta, trebuie menționat că problema privind influența retoricii asupra artei coregrafice este puțin studiată în Franța.

După cum au remarcat, unii cercetători (Larisa Pylaeva, B.Mezer), manifestarea legilor retoricii în conținutul dansului este destul de complicată. Însă, dacă se ia în considerare ceea ce e comun pentru muzică, coregrafie și retorică – ideea desfășurării compoziției în timp –, atunci ignorarea legităților retoricii în montările coregrafice ar fi injustă, deoarece de ele s-au condus în multe sfere ale activității artistice. Contemporanii „Grand siècle” receptau dansul ca un limbaj

construit emoțional-plastic și logic, organizat conform formulei universal „început-desfășurare-final”. Coregraful evidenția aceste momente de exprimare prin dans, importante prin conținut și compoziție, orientându-se, în primul rând, la muzica deja compusă. În acest caz e și firesc faptul că structura internă a compoziției coregrafice, luând în considerare regulile dispoziției și particularitățile formei muzicale, avea specificul său. Acest specific este corelat cu „posibilitățile retorice” ale formelor muzicale caracteristice genurilor dansului, cu modul în care ele corespundeau cu planul unei montări coregrafice.

Dintre toate schemele compoziționale spre retorizare înclină în măsură mai mare variațiile *in baso ostinato* sau cele din complexul melodico-armonic *ostinato* caracteristice, respectiv, pentru *passacalia* și *ciacone*.

Descifrarea retorică a acestor dansuri devine posibilă datorită duratei lor considerabile în timp: mostrele acestor genuri au fost printre cele mai de proporții, în special în spectacolele muzical-scenice din secolul al XVII-lea – începutul secolului al XVIII-lea. Passacaliile și ciaconele lui Jean-Baptiste Lully, Andre Campra, Marie Sallé, care s-au statornicit pe scena franceză pe timpul lui Ludovic al XIII, devin compoziții monumentale și grațioase. Este suficient să amintim dansurile scenice ale lui Lully, ca ciaconele din *Roland,* care număra 248 de măsuri, sau *Passacalia plăcerilor* din *Armida* care au o durată de aproape douăzeci de minute [82, p.171-172].

Conform observațiilor cercetătoarei americane a dansului francez B.D. Mather, în passacaliile și ciaconele din Grand siècle se urmărește dispoziția retorică în trei părți, propusă de către B.Lamy pentru discursul poetic. Acest model al dispoziției, care include *proposition* (expunerea temei), *intrigue* (intriga), *denonement* (dezlegarea) este descris în tratatul lui B.Lamy *Nouvelles réflexion sur l’art poétique* (Paris: Pralard, 1688). Același model al dispoziției din trei părți se poate îmbina cu dispoziția vorbirii oratorice din cinci părți; *exortium, narratio, partitio, refutatio, confirmatio*. Modelul din cinci părți al dispoziției este examinat de același B.Lamy într-o altă lucrare destul de cunoscută *La Rhétorique au L’Art de parler* (Paris. Pralard, 1675). În calitate de exemplu de dispoziție, B.Mather aduce Passacalia din *Psyché* lui Jean-Baptiste Lully în montarea lui Louis-Guillaume Pecour. Dansul prezintă decorația *Palais de Vénus* (*Palatului de Venus)*, în care se desfășoară acțiunea spectacolului.

La coordonarea compoziției dansului cu dispoziția retorică se ia în considerare schimbarea multiplă a densității iluminării, caracteristică partiturilor orchestrate ale lui Lully, care poate sublinia hotarele dintre părțile dispoziției retorice, evidențiindu-le ca elemente structurale aparte. Însuși gustul francez în scrierea orchestrală a crescut pe solul scenei naționale de curte, în sfera baletului și a tragediei lirice. Exprimând melanjul (mai întâi în melodie, iar mai pe larg – în factura

multivocală a creației dintre ritmul baletului și trăsăturile obișnuite, acest gust este profund teatral după natura sa și, prin urmare, retoric.

În sfârșit, vorbind despre interpretarea ciaconei sau a passacaliei ca exprimări interesante de proporții prezentate publicului, trebuie luate în considerare nu doar particularitățile muzicii, dar și ale spațiului extins al sălii palatului sau al scenei teatrale.

Maeștrii coregrafi francezi, elaborând în detaliu planul poziției, reieșeau, desigur, și din proprietățile interpretative ale dansatorilor și dansatoarelor, printre care întâlnim nume notorii ca Claude Ballon și Marie-Thérèse de Subligny. În situația dată (ca și în multe asemănătoare) maestrul de balet, indubitabil, avea în vedere posibilitățile mari ale passacaliilor și ciaconelor pentru autoexprimarea creativității adevăraților virtuozi ai artei dansului.

Pentru a da dansatorilor posibilitatea de a se folosi convenabil de propriul talent, montatorul a creat o coregrafie original, folosind la repetările muzicii numeroase variații ale oricărei combinații noi de pa și mișcări [82, p.176-177].

Prezintă interes și arta coregrafică a **Danemarcei** ca fenomen aparte în teatrul european de balet. Allan Fridericia: „Pe timpul când majoritatea scenelor occidentale au pierdut din tradițiile coregrafiei clasice și încercau, la începutul secolului ’20, să le substituie prin curentele moderniste, danezii au perseverat și au păstrat toate tradițiile clasice, realizându-le în repertoriul romantic creat de Bournonville” [169, p.9]. Bournonville este fondatorul baletului danez. În baletele sale, se asociază organic elemente ale dansului clasic și ale celui de caracter. Ele sunt pline de dramatism, pline de sens și apropiate temelor naționale. Bournonville vine în artă într-o perioadă dificilă de renovare a stilurilor de dans a repertoriului, a orientărilor artistice.

În clasicismul iluminist, se pierde din repertoriu tematica eroică, corelată cu teatrul lui Noverre, cu spectacolul lui eroico-pantomimic, unde dansul este condiționat doar de necesitatea de a reda subiectul și este evident îndepărtat de jocul pantomimic. Orientarea spre subiectele mitologice, spre teatrul lui Pierre Corneille și Jean Racine, spre creațiile genului tragic treptat se consumă, Bournonville aducându-le recunoștința sa. La începutul activității sale, el montează câteva spectacole în maniera noverroiană.

Însă, adevăratul său stil de maestru de balet se afirma într-o estetică nouă, într-o noua structură a spectacolului. Pantomima solemnă, poziționarea expresivă, ca pentru tablou, cedează locul noii plasticități. Devin tipice tempourile elevate, saltul și arabescul conferă compozițiilor un caracter lejer, aerat, se afirmă tehnica degetelor și a duetului, aproape așa cum este ea înțeleasă astăzi.

Vestimentația de parade, împodobită, cedează locul costumului din materiale ușoare, zburătoare. Tehnica dezvoltată a dansului feminin constrânge plastica masculină. Figura centrală

a spectacolelor devine chipul feminin.

”Arta de montare a lui Bournonville trebuie examinată în sfera noii estetici. Deși nu acceptă în toate estetica romantismului, în esență este adeptul ei. Prin subiecte, culori artistice majoritatea creațiilor sale confirmă aceasta. Creația lui Bournonville reflectă progresul spectacolului romantic, dar și perioada de decădere a lui” [169, p.19].

Baletul danez în mare măsură i se datorează lui Bournonville, care a ridicat arta baletului până la nivelul dramei și al tragediei. De pe timpurile lui Bournonville și până în prezent teatrul de balet a devenit parte inalienabilă a culturii daneze, păstrând și balete care includ o diversitate de dansuri populare.

În continuare, vom examina și dezvoltarea artei coregrafice a ***Spaniei,*** baza căreia o constituie dansurile populare. V.Gaevsky [86, 87] menționează că Spania este unica țară tributară culturii antice clasice pentru care folclorul își păstrează toată semnificația sa viabilă, unde cultura nu l-a înlăturat, ci l-a îmbogățit. Coregrafia spaniolă este maiestuoasă, dar, totodată, ea remarcă caracterul sublim al cultului corpului omenesc ca izvor al vieții și frumuseții umane. În special, aceasta se manifestă în dansurile *Flamenco*. Totodată, potrivit afirmațiilor lui V.Gaevsky, lui L.Blok și ale altor cercetători, folclorul dansant a ocupat, inclusiv în secolul XX, poziția dansului clasic.

O altă varietate specifică a artei dansului spaniol este *sapateado*, dans construit pe un ritm pur. „Acest dans incită și aprinde concomitent; acest dans armonios este dramatizat intern. În el sunt două începuturi – ritmica mecanică și jocul liber ritmic. Ritmul *sapateado* este de fier, însă totuși nu este ritmul instrumentelor de percuție, ci ritmul corpului omenesc dansant” [86, p.341].

Este de remarcat încă o particularitate a dansului spaniol: cel în grup este mai mult grațios decât temperamental, iar cel solo este mult mai expresiv și plin de pasiune. Majoritatea recunosc că teatrul de dans spaniol este în mare măsură teatrul unui actor.

Arta coregrafică ***germană*** până în secolul al XIX-lea s-a dezvoltat sub influența școlilor de dans clasic francez și italian, păstrând trăsături naționale. În secolele XIX-XX o influență puternică asupra dezvoltării artei dansului german a avut-o școala artei coregrafice anglo-americane.

Este important a menționa că în această perioadă în Germania au apărut multe școli coregrafice de diferite orientări. Dintre ele se evidențiază școala de dans fondată de Rudolf fon Laban. Concepția era ca în fiecare mișcare de dans să se vadă legătura cu cosmosul, cu mișcările planetelor, ale Soarelui. Prin intermediul dansului, după cum considera R.Laban, omul intră în relații cu cosmosul la nivelul sentimentelor și emoțiilor sale. Metoda lui în coregrafie corelează cu legile anatomiei și matematicii. În legătură cu aceasta R.Laban considera că totul pornește din trei mișcări de bază: înainte-înapoi, stânga-dreapta, sus-jos. În afară de aceasta, metoda lui presupunea

existența a cinci poziții de bază ale picioarelor în dansul clasic. Mișcarea, pentru R.Laban, este fundamentul vieții, expresie și instrument al stării sociale: dansul reprezintă o expresie comunitară și o modalitate pentru a corecta societatea. Primul sistem de analiză și înțelegere a mișcării sub diferitele sale aspecte ține de greutatea corporală, spațiu, timp. Concepția lui R.Laban este una antropocentrică în cadrul căreia spațiul se integrează cu figurile kinesferice (o sferă ce înglobează spațiul din proximitatea corpului în mișcare, al cărui centru corespunde centrului de gravitație al corpului). Concepția și-a realizat-o la *Opera de Stat* din Berlin, în anii 1930-1934.

Următorii reprezentanți ai artei dansului contemporan german au fost Mary Wigman, discipola lui Rudolf Laban și Isadora Duncan, Harald Kreutzberg discipolul lui I.Duncan și renumit interpret, coregraful Kurt Jooss și al.

H.Krentzberg a devenit cunoscut prin dansul pe care l-a montat „Cercul etern, legenda despre moarte", unde putea să combine dansul cu drama.

Lui Kurt Jooss i-a adus renume baletul pe care l-a creat „Masa verde". El considera că arta coregrafică trebuie să fie independentă de muzică, care trebuie să îndeplinească doar rolul de acompaniament. Stabilindu-se în Anglia, K.Jooss a influențat arta scenică, pregătind un șir de interpreți, în cadrul unei școli pe care el a inființat Darlington.

La dezvoltarea artei coregrafice ***engleze*** și-a adus contribuția *Baletul rusesc* al lui Serghei Diaghilev, coregrafii și interpreții A. Pavlova, T. Karsavina, M. Mordkin, V. Savina, M. Rambert.

Mary Rambert, fosta discipolă a lui Jaques Dalcroze și a lui Enrico Cecchetti, a deschis în anul 1920 la Londra școală de dans – Rambert Ballet, discipolei cărăia au manifestat performanțe impresionante, remarcate și A. Pavlova. M. Rambert lucrând în colaborare cu T. Karsavina și încurajată de succesul obținut cu elevii săi, a inființat în 1930 Ballet-club, având ca interpreți Frederick Ashton, Antony Tudor.

În următorii ani în Anglia au apărut mai multe teatre și școli de balet: *Theater Sadler`s Wells, Sadler`s Wells Ballet, Vic-Wells Ballet, Sadler`s Wells school, Academy of Choreographic Art Ninett de Valois.* Baza artistică a baletului englezeste tehnica dansului classic, dar îmbinat, îmbogățit cu ideile a lui J. Dalcroze, R. Laban, K. Jooss

Însușind cele mai bune realizări ale culturii coregrafice europene, în ***Rusia*** s-a format o direcție proprie în dezvoltarea stilurilor de măiestrie interpretativă. Dansurile de salon europene au căpătat răspândire în Rusia abia la începutul secolului al XVIII-lea. Însușirea lor rapidă și interpretarea originală (tempou rapid) au contribuit la formarea școlii coregrafice de balet ruse. În contextul faimei internaționale a baletului profesionist rus, adeseori nu se amintește despre interferența dansului popular și clasic, rădăcinile dansului scenic rus. Or, succesul dansului popular, interesul deosebit față de el au condus la crearea primelor balete în Rusia. De menționat

că școala rusă a dansului clasic a fost creată de pedagogi europeni și că principiile lui se păstrează şi se dezvoltă până în prezent.

Se poate spune că succesul pe care îl deține dansul scenic rus a fost condiționat de atitudinea foarte serioasă a rușilor față de acesta.

Decretul lui Petru I privind „asambleile” (1718) a pus începutul balurilor publice în Rusia. Acest decret obliga curtenii să organizeze pe rând în casele lor adunări deschise. La „asamblee” se putea juca șah și dame, putea să se comunice, dar principalul – să se danseze. Foarte populare erau în acea vreme menuetul și contradansul (englez) [156, p.6-7].

Exigențele legiuitorilor dansurilor, general recunoscute în Europa, s-au importat într-un mod deosebit pe teren rusesc.

Deși inițial dansurile și „politețea” erau predate de străini, totuși dansatorii ruși, în virtutea particularităților dansului popular rus, s-au format potrivit accepțiunilor lor despre caracterul interpretării dansurilor la modă, ceea ce le-a asigurat succesul. Tendința rușilor de a înscrie jocul și improvizația în orice dans. Astfel, dansul în Rusia nu era pur și simplu un ritual, ci o posibilitate sinceră de a se odihni, de a se veseli. Iar dacă dansul este dat pentru veselie, atunci este imposibil să-l încătușezi în forme stricte, convenționale [156, p.432].

La începutul secolului al XIX-lea repertoriul dansurilor de salon în Rusia se extinde considerabil. Se dansează gavota, cadrilul francez, poloneza, valsul, precum și dansuri caracteristice rușilor: jocul rusesc, krakowiakul etc. Însă, chiar și acest repertoriu vast nu prea îi satisface pe dansatori, și ei, tinzând să-și manifeste capacitățile creative, aproape fiecare bal se încheie cu un dans-improvizație [156, p.6-7].

Astfel, în secolul al XIX-lea dansul de salon ocupă în Rusia un loc important în programele educative: predarea se făcea în toate instituțiile mari de învățământ. Se formează definitiv școala de dans și se aprobă principiile pedagogice ale învățătorilor ruși: legătura cu tradițiile naționale coregrafice; învățarea dansului pe bază coregrafică generală; severitatea, simplitatea și impecabilitatea manierei interpretative; argumentarea metodică în procesul de studiere a materialului (se învăța nu un dans anumit, ci se învăța a dansa).

În prezent, procesul de formare a dansului popular-scenic rusesc continuă. El este complicat, dar firesc și logic. Depășind unele dificultăți în dezvoltarea coregrafiei, specialiștii din ultimii ani au optat pentru dezvoltarea lui în continuare. S-a perfecționat stilul de interpretare a repertoriului tradițional de dansuri; noi forme de dansuri s-au creat pe baza artei muzicale și coregrafice a popoarelor care trăiesc în Rusia. Astfel, în metodica predării se afirmă stilul propriu de interpretare: cu optimism și grațiozitate, eliberat de interpretarea intenționat complicată, rafinată de salon, iar uneori chiar pompoasă, a dansurilor populare, ca valsul, tangoul, rumba etc.

Dintre noile dansuri create, incluse în programele concursurilor, pot fi menționate *Liric rusesc, Sudarushka, Îmi permiteți să vă invit* etc. [156, p.6-7].

Dansul scenic în România s-a manifestat într-un cadru profesionist destul de târziu, și anume – în anul 1818, când compania lui Sohann Gerger vine în București unde rămâne până în anul 1820, dând mai multe spectacole [10, p.132], care nu erau interpretate de dansatori profesioniști.

De menționat că dansatorii din acea perioadă nu aveau o formare artistică/profesională. De fapt, în secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea s-au marcat prin stagiuni permanente trupe artistice străine și, în primul rând, cele italiene și franceze. O încercare de balet românesc este *Pescarul și Măria Sa.* În cadrul spectacolului se executau dansuri țigănești, românești, rusești. În 1898 la Teatrul Național se organizează o trupă de balet care prezintă suite de dansuri, diferite jocuri populare.

În 1911 la Teatrul Liric se pune în scenă baletul *Zâna păpușilor* de J.Bayer, ceea ce înseamnă că se înființase un corp de balet. În anul 1921 ia ființă Opera Română; în același an, are loc inaugurarea Operei Române din Cluj, cu spectacolul *Aida* de G.Verdi. În cadrul Operei Române deja existau grupe permanente de balet, însă școli de specialitate încă nu erau, balerinele fiind invitate din personalul teatrelor de revistă. Începând cu acei ani, montările de spectacol cu balet necesitau a fi realizate de un maestru de balet și de un coregraf. În acest scop, erau invitați specialiști din străinătate care au început să perfecționeze sistemul pedagogic.

În anul 1924 în istoria baletului românesc se produce un eveniment important: maestrul de balet Anton Romanowski se stabilește în România, formează un grup de profesioniști și pedagogi și montează la Opera Română balete create de Michail Fokin.

La Opera Română din București, se montează baletul *Lacul lebedelor,* în care în rolurile principale evoluează Vera Carally și Anton Romanowski, tot ei fiind cei care pun bazele trupei de balet a Operei Române, prima maestră de balet fiind Floria Capsali. Baletul *Priculiciul*, pe muzica compozitorului Zeno Vancea, va fi un nou spectacol al Operei. Pe lângă București și Cluj, s-au înființat teatre noi la Iași, Timișoara, Sibiu, Galați și din Constanța. În următoarea perioadă baletul românesc se perfecționează, iar creațiile coregrafice prind contur sub viziunea maestrului Oleg Danovski, care este profund inspirat de marile creații universale, aducând astfel în fața publicului spectacole inovative în baletul românesc [10, p.38-39].

Şi în anii următori în România s-au montat mai multe spectacole de balet, avându-i ca soliști pe Sergiu Ştefanski, Valentina Massini, Magdalena Popa și mulți alții.

De menționat că dansul clasic în România a fost susținut de oficialități, pe când dansul modern s-a dezvoltat mai degrabă în „umbră”. Constituirea dansului modern în România este

legată de Gabriel Negry și Trixy Crecais. De menționat că Trixy Crecais a studiat dansul modern în Germania la clasa lui Harald Kreutzberg (școala dansului expresionist din Germania).

L.Enache scria că „studiile sale asupra metodelor de expresie corporală se îndreptau și către stimularea creativității dansatorului, preschimbând orele de studiu în spectacole; este un creator de limbaj coregrafic imposibil de imitat, care va putea servi ca sursă de inspirație numai prin misterul pe care îl generează. Dansul său rămâne celor din generația noastră iremediabil ascuns, neexistând imagini filmate, ci doar impresii ale unor spectatori” [10, p.41].

Dansul scenic s-a dezvoltat și în perioada interbelică, dar mai intens în primele decenii de după al Doilea Război Mondial. Floria Capsali, Gabriel Negry, Mitita Dumitrescu, Eszter Magyar, Trixy Checais sunt numele unor coregrafi care, pornind de la diferite filoane ale culturii autohtone (folclorice, medievale) sau străine (în special școala expresionistă germană, dar și ecouri ale școlilor americane), au părăsit drumurile deja bătute, formulele clasice și au experimentat noi modalități de expresie coregrafică [10, p.42].

Totodată, ultimele decenii ale secolului al XX-lea s-au caracterizat prin apariția mai multor colective de dans modern: Orion, Balet (București), Contemp, Centrul de expresie artistică al Teatrului Odeon și altele. În acest context, trebuie menționate câteva nume care au reprezentat un nou curent de manifestare a propriei personalități prin mișcare: Raluca Ianegic, Ion Tugearu, Sergiu Anghel, Miriam Răducanu, Vera Proca Ciortea și alții. Din acest șir al vestiților coregrafi se evidențiază două mari personalități: Vera Proca Ciortea și Miriam Răducanu. Prima a devenit celebră prin expresionismul său. Ea a știut să valorifice pe deplin simțul ritmic, ridicând acest instrument la nivel de valoare artistică, punând accentul pe simbolistica gestului și pe mișcările ritmice specifice dansului popular. Iar Miriam Răducanu s-a remarcat prin stilul său liber, degajat și în același timp asumat printr-o dramaturgie lăuntrică.

Coregrafa Miriam Răducanu a experimentat mijloace originale, moderne în registrul folcloric românesc prin spectacolele de la Teatrul Țăndărică, numite „Nocturnele”, între anii 1968 și 1975, precum și în recitalurile de poezie și dans de la Teatrul Național (1977-1979) sau cel de la Teatrul Nottara din 1986 numit *Maria Tănase și alte portrete* [10, p.43].

De remarcat că lista personalităților creatoare al dansului modern este în creștere. Totodată, cum afirmă L.Enache, „peisajul coregrafic contemporan se întinde pe o plajă de tematici foarte variate, încât nu putem vorbi de o anume direcție sau tendință, ci mai degrabă putem analiza punctele de vedere ale diverșilor creatori de dans, punând în discuție intențiile și conceptele acestora” [10, p.46].

Este important să stabilim și unele particularități de dezvoltare a artei dansului moldovenesc, care se duce cu rădăcinile sale în trecutul îndepărtat. Mulți autori (E. Koroliov, E.

Golubeva, V. Ewing și al.) afirmă că ea este legată de arta Greciei Antice, dar și de arta popoarelor Peninsulei Balcanice.

Începutul constituirii dansurilor scenice pe teritoriul Moldovei contemporane poate fi atribuit secolelor XIX-XX. După cum am remarcat, baza acestor dansuri au constituit-o dansurile populare: hora, sârba, bătuta etc. Dimitrie Cantemir, unul dintre primii cercetători ai folclorului moldovenesc, descrie particularitățile interpretării astfel: „Dansurile la moldoveni se deosebesc de dansurile altor popoare: ei nu dansează câte doi sau patru, cum, spre exemplu, o fac francezii sau polonezii; dar în mare parte toți împreună sau în linie lungă. Dansează foarte ușor. Când se iau de mâini și dansează în cerc, mergând cu pasul de la dreapta la stânga, atunci se spune că dansează hora” [*Apud* 115, p.17].

Hora este unul dintre cele mai vechi dansuri moldovenești, având inițial aspectul unui dans ceremonial. Hora se dansează la început lent, iar mai apoi trece într-un tempou mai rapid. Ca regulă, hora se construiește pe baza compoziției cercului (a desenului) și în diferite regiuni ale Moldovei are particularitățile sale.

Nu mai puțin răspândită în Moldova este sârba, unde se folosesc improvizațiile muzicale și de dans. Deseori interpreții utilizează în timpul dansului fraze rimate (strigături).

De menționat că practic toate dansurile populare cunoscute deja decenii la rând se interpretează și pe scenă, preluând forma popular-scenică a dansurilor. Mai mult, ele constituie baza repertoriului colectivelor coregrafice profesioniste, „Joc”, „Fluieraș”, precum și al formațiilor de amatori.

Un loc aparte, în acest context, aparține ansamblului academic „Joc” – primul ansamblu profesionist de dansuri populare, care a fost înființat în 1945 în cadrul Filarmonicii de Stat din Chișinău. Primii maieștri de balet au fost Leonid Zelțman și Leonid Leonardi, iar primul director artistic al ansamblului a fost Nicolai Bolotov, cunoscut coregraf din Ucraina. Vladimir Curbet în cartea sa ”*La vatra jocului strămoșesc*” (2005) scria că anume Nicolai Bolotov a descoperit pe talentații dansatori Spiridon Mocanu, Ion Furnică și Gheorghe Forțu. Până în anul 1958 ansamblul „Joc” a fost condus de mai mulți conducători printre care și C.Aranov, Y.Taracanov, T. Izrailov. În anul 1958 în postul de director artistic și prim-coregraf-șef al ansamblului de dansuri populare „Joc” a fost numit V.Curbet. Sub conducerea lui ansamblul de dansuri populare „Joc” a devenit un simbol al neamului. Ansamblul „Joc” pe parcursul său istoric a întreprins un număr impunător de turnee în zeci de țări și peste tot a avut un succes apreciat și de spectatori și de specialiști în arta coregrafică, precum și de mass-media. Ansamblul de dansuri populare „Joc” și mulți interpreți din acest ansamblu au fost decorați cu cele mai prestigioase distincții de stat. E de menționat, că anume V.Curbet a putut păstra și dezvolta spiritul național și cadrul valoric al ansamblului de dansuri

populare „Joc”. În acest sens, sunt semnificative montările dansurilor *Bătuta, Călușarii, Hora sărbătorii, Brâul, Sârba* și multe altele.

Marcela Mardare scria: ”Grație talentului, harului și vocației lui Vladimir Curbet ansamblul „Joc” a atins o înaltă perfecțiune artistică, obținând succese notorii, fiind considerat unul din cele mai bune colective artistice din lume. Acest calificativ, pronunțat de marele public, dar și de specialiști remarcabili cu nume mondial, a rămas valoric și pentru azi .”[6].

Cu totul alta a fost calea constituirii dansului clasic în Republica Moldova (*a se vedea* următorul paragraf).

Analizând evoluția dansului în diferite țări europene, am identificat unele particularități și legități care pot fi exemplificate prin caracterizarea etapelor de dezvoltare a dansului de salon - baza dansului scenic și, în special, a dansului clasic. E de remarcat, că aceliași dansuri de salon erau interpretate în toate țările europene.

Tabelul 2.4. Etapele dezvoltării dansului de salon

(o adaptare după: L.Brailovskaya) [73, p.23-29]

Timpul	***Denumirea dansurilor***
Evul Mediu	*Allemande* – în traducere din germană înseamnă dans lent în mișcare moderată. Este cunoscut din secolul al XVI-lea. Şi-a găsit răspândire la petrecerile de curte. *Branle* – în traducere din franceză înseamnă „legănare”, „horă”. Dans de origine populară. *Bourrée* – horă franceză, înviorată de mișcarea în patru pătrimi, prin care se arată cum strivesc cu picioarele legătura de vreascuri. Dans de curte mobil, de origine populară.
Epoca Renașterii	*Pavane* – dans ceremonial de salon, răspândit în Europa secolului XVI. Măsura muzicală 4/4, 4/2, tempo lent. *Galliard* – dans în mișcare rapidă, care era dansat imediat după pavane lentă. *Courante* – dans francez lent de curte, cu alai. S-a răspândit în Europa. La început măsura muzicală era 2/4, apoi 3/4. *Menuet* (fr.menu – micuț) – dans popular francez străvechi. De la mijlocul secolului XVII a devenit dans de salon.

Secolul XVIII	*Gavotte* – dans francez arhaic, la început popular, în tempo de horă. *Giga* – ceea ce înseamnă „pulpă”. Dans în ritm triplu. Cândva a fost dansul mateloților, rapid și înflăcărat. La petreceri a apărut în secolele XVII-XVIII. *Poloneza* – dans de salon cu alai. Își are originea în dansul polonez popular. A fost dans de curte în Franța și în alte țări. Măsura muzicală este de 3/4. Este unul dintre cele mai longevive dansuri. Ca dans de curte cu alai este cunoscut din secolul XV. *Contra dance* – acest dans la petreceri adeseori era numit englez, deoarece ca origine el este dans englez rural. *Boléro* – dans spaniol având caracter de măreție. Măsura muzicală este 3/4.
Secolul XIX	*Mazurca* (în poloneză „mazurek”, de la numele locuitorilor Mazoviei – mazuri) – dans popular polonez. A strălucit la petrecerile din secolul al XIX-lea și chiar în secolul XX. Dans furtunos, înflăcărat. Măsura muzicală 3/4 și 3/8. *Cadrilul* (în franceză „quadrille”) – se traduce ca „patru”. Dansatorii se repartizează în pătrat. Este un dans mobil în pereche atât popular, cât și de salon. Măsura muzicală obișnuită este de 2/4. *Galop* – dans vesel în sărituri. A apărut la petrecerile pariziene. *Vals* (fr. valse, germ. Walzer) – dans de salon în măsura 3/4. S-a bucurat de popularitate în toate păturile societății europene (în special valsul vienez, legat de numele *Strauss*, tatăl și fiul).
Secolul XIX	Genul și însușirile de gen au pătruns în multe tipuri de muzică instrumentală și vocală a diferitor școli componistice. *Cotillion* – dans de salon, similar *contra dance.* *Polca* (ceh. polka) – dans popular și de salon de origine cehă. Măsura muzicală 2/4.
Secolul XIX – începutul secolului XX	*Krakowiak* – dans popular polonez, ulterior dans de salon. Măsura muzicală 2/4. Este un dans vioi, semeț. A provenit din orașul Cracovia. *Two-step* (engl. „two” – doi și step – pas) – dans de salon american. S-a răspândit în multe țări în anii ’20 ai secolului XX. Măsura muzicală 2/4.

	Tangou (span. „tango”) – dans contemporan de salon. Sunt cunoscute „tangou andaluzian”, „tangou argentinian”. S-a răspândit în anii 1910 în toată lumea. Măsura muzicală 2/4.
Secolul XX-XXI	*Boston-vals*. Denumirea amintește de orașul american cu același nume. Însă moda acestui dans s-a afirmat în Anglia, de aceea el e numit vals englez. Măsura muzicală 3/4. *Foxtrot* (engl. ad litteram – „pas de vulpe”) – dans de salon. Este răspândit în multe țări. Măsura muzicală este 4/4. La vulpe el nu se referă, dar e numit așa în numele lui H.Fox, care l-a inventat. Foxtrotul rapid se numește *quickstep,* cel lent – *slowfox*. *Charleston* (engl.), dans răspândit în multe țări de la începutul anilor ’20 ai secolului XX. Măsura muzicală 4/4.
Secolul XX-XXI	*By-pop* – dans și muzică de jaz. *Blues* – denumirea provine de la cântecele negrilor americani, lente și melancolice, cum este și acest dans. *Booqie-woogie* – dans jaz sportiv liber. *Rock and roll* – în traducere din engleză înseamnă „a se rostogoli”, „a se clătina”, „a aluneca”. *Samba* – dans energic de origine braziliană. *Lambada* – variantă a sambei, răspândit în anii ’90. *Paso doble* – dansul provine din America Latină. Mișcările imită comportamentul toreadorului. *Twist* – în traducere din engleză înseamnă „răsucire”. Dans al anilor ’60. Dansatorii lucrează insistent cu picioarele, de parcă ar stinge mucurile de țigară. *Shake* – dans la modă în anii ’60. În traducere din engleză înseamnă „a se cutremura”. Măsura muzicală 4/4. *Breakdance* – dans la modă în anii ’80, cu mișcări smucite. În traducere din engleză înseamnă „a se rupe”. *Merenga* – dans popular în secolul XXI, simplu în interpretare. De origine latinoamericană cu un ritm 2/4. Transmite atmosfera sărbătorii tropicale. *Salsa* – dans latinoamerican. Tehnic se dansează în 8 timpi. *Mambo* – denumirea este atribuită vrăjitorilor, care l-au dus pe om în transă hipnotică. A apărut în 1945.

Analiza unor direcții și tendințe ale dansului scenic în țările europene cu un înalt nivel de dezvoltare a culturii coregrafice ne-a permis să facem următoarele constatări și deducții:

1. În țările europene, neluând în considerare un șir de caracteristici generale, dansul scenic s-a dezvoltat neomogen. Dacă într-o anumită perioadă (secolele XII-XVI) promotoarea ai modei în Europa era Italia, în secolele XVII-XIX - Franța, iar în secolul XX legiuitori ai modei devin Rusia (baletul clasic) și Germania (dansul modern).
2. La fel de neomogen s-a manifestat și legitatea dezvoltării dihotomice a dansului scenic în diferite țări și în perioade diferite. Astfel, mult mai accentuat divizarea dansului scenic în clasic și nonclasic s-a manifestat în așa țări ca Franța, Rusia și mai puțin pronunțat în Spania, Danemarca ș.a.
3. Este de remarcat că, în mod frecvent, factorul de bază al dezvoltării dansului scenic într-o țară sau alta a Europei a devenit cel al personalității, adică prezența autorității unor dansatori, coregrafi, maeștri de balet (pentru Italia – Salvatore Vigano, pentru Franța – Maria și Filippo Taglioni, pentru Danemarca – August Bournonville, pentru Germania – Jean-Georges Noverre, pentru Rusia – Jules Perrot). Ei au influențat asupra dezvoltării artei coregrafice nu doar în țările lor, dar în general pe continentul european. În special constatarea poate fi ilustrată prin *Stagiunile Ruse* la Paris.
4. Acele țări europene care s-au caracterizat printr-o cultură coregrafică mai puțin dezvoltată pe parcursul istoriei (România, Republica Moldova ș.a.), la sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI au ridicat considerabil nivelul artei coregrafice, desigur sub influența tendințelor europene și mondiale, precum și a factorilor interni, inclusiv a dansului popular.
5. În Republica Moldova arta coregrafică scenică s-a dezvoltat sub influența diferitor factori istorici, fiecare punând o anumită amprentă asupra esenței și caracterului dansurilor scenice. Cu toată complexitatea de constituire a dansului scenic în Republica Moldova, este de remarcat că cultura populară a dansului a atins un nivel înalt, ceea ce a asigurat și asigură condiții necesare pentru dezvoltarea în continuare a dansului clasic și nonclasic.
6. Tendințele istorice de dezvoltare a dansului scenic în țările europene au predeterminat apariția în secolul XXI a așa-numitei arte coregrafice postmoderniste, care va fi examinată în Capitolul 3 al cercetării noastre.

2.3. Apariția și dezvoltarea dansului clasic – *baletul*

Apariției dansului clasic îi sunt consacrate numeroase cercetări, dintre care cele mai cunoscute sunt elaborate de R.Fenillet, T.Urseanu, I.Ianegic, L.Ionescu [28], L.Blok [68], N.Vashkevich [80], V.Krasovskaya [121-123], A.Levinson [126] și alții.

Pentru cercetarea noastră este important să urmărim evoluția dansului clasic în cadrul abordării dihotomice, adică sincronic și în paralel cu evoluția dansului scenic (nonclasic), cu atât mai mult că ele au aceeași bază – dansul popular. Divizarea artei dansului în scenic (nonclasic) și dans clasic a fost predeterminată de diferiți factori. Pe de o parte, a apărut necesitatea în crearea noilor canoane estetice, a noilor chipuri artistice, ceea ce a implicat noi mijloace plastice. Pe de altă parte, au început să apară noi curente, concepții în cultură și în general în artă, ceea ce nu putea să nu influențeze asupra dezvoltării artei dansului. Totodată, au apărut, un șir de coregrafi-inovatori, printre care Pompeo Diobone, Fabrizio Caroso da Sermoneta, Baltazar de Beaujoyeux și alții, care și-au pus scopul să creeze un nou „gen" al artei dansului.

Printre factorii care au determinat divizarea dansului acelor timpuri (sec. XVI-XVII) au fost muzica, arhitectura, retorica.

Ca imbold în crearea dansului clasic poate fi considerată și dorința regilor Carol al VIII-lea și Ludovic al XII-lea și a altor reprezentanți ai elitelor ca diversele reprezentări artistice să fie mai pline de viață și de conținut, mult mai bine puse la punct și atractive estetic. De menționat că stilizarea și divizarea dansului în scenic nonclasic și clasic s-a produs pe parcursul unei perioade îndelungate de timp, aproximativ din secolul al XII-lea până în secolul al XVI-lea.

După cum menționează V. Krasovskaya, „principiile artei baletului propriu-zise deocamdată se materializează și se dezvoltă în conținuturile diverselor reprezentări ca parte componentă a acestora" [120, p.33].

Cercetătorii artei coregrafice constată că, baletul a apărut în Epoca Renașterii, manifestând interes pentru Antichitate, față de personalitate, sentimentele și pasiunile ei. Multe forme de dans prezentate în cadrul sărbătorilor populare și al ritualurilor din acele timpuri au stat la baza dansului clasic. Elementele în parte se șlefuiau, se cizelau, se combinau, ca în final să formeze un nou tip de artă – *baletul*, artă pur laică, care proslăvea frumusețea corpului. „Dansul clasic este un produs al creației de veacuri: în el totul este nefiresc din punctul de vedere al pornirilor dansante primitive și totul e firesc, legic, dacă e să privești rațional construcția corpului și dacă ți-ai pus scopul să descoperi toate posibilitățile corpului de a dansa" [68, p.29].

Istoria demonstrează că fiecare epocă a avut repertoriul său de dansuri dinamice și expresive, purtătorii lor în diferite timpuri fiind așa-numiții (în diverse formule) profesioniști, imaginea dansului suferind schimbări. Însă, baza pe care e construit un atare dans profesional întotdeauna e aceeași – *eversiune* și *salturile*. *Eversiunea* – ca premisă anatomică pentru libertatea mișcării virtuoase, *salturile* – ca bază primară atavică a dansului primitiv de cult, interpretarea virtuoasă a cărora i-a evidențiat pe primii „maeștri". Aceste două calități, de care fac dovadă dansatorii profesioniști, pot fi urmărite din Antichitate până în secolul al XIX-lea, epoca în care s-

a constituit dansul clasic contemporan.

Totodată, dansul profesionist nu a rămas neschimbat, același; el se află permanent în dezvoltare, în evoluție, numără diviziuni certe, etape clare, corelate cu apariția noilor ideologii, cu noua epocă în artă. Fiecare perioadă strălucită în teatru, fiecare talent celebru își aduce dansul său [68, p.31-32].

Astfel, secolul al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea s-a caracterizat prin aceea că dansul clasic s-a format pe măsura în care s-au cristalizat noile forme de dans în intercorelarea și influența lor reciprocă. Dansul a început să-și schimbe statutul, intermediile dansante deveneau părți ale reprezentărilor dramatice, pastoralelor. Este de menționat că aceste intermedii erau montate de coregrafi-profesioniști. În atare mod, intermediul poate fi considerat o verigă importantă în constituirea dansului clasic.

O altă verigă importantă în constituirea baletului este madrigalul, o nouă direcție în muzică. Anume dramatismul și teatralizarea madrigalului au condiționat evoluția formelor dansului.

Baletele madrigale debutau cu *intrada*, adică cu ieșirea, și finalizarea cu *retirada*, adică cu plecarea. În ele prioritare erau ritmurile dansante, deși expresivitatea muzicii, penetrând în dans, intra în dezbatere cu începutul spectaculos. Baletele de așa gen presupuneau acțiune consecutivă sau un episod dramatic, în care interesul principal îl prezentau diversitatea și expresivitatea formelor vocale și dansante. F.Reyna scria:. „Mișcările au încetat a deveni un scop în sine, începeau să depindă de acțiunea dansantă și vocală și să o explice” [54, p.95].

Totodată, influența formelor dansante ale muzicii instrumentale asupra muzicii vocale a condiționat interpătrunderea și îmbinarea în madrigal a elementelor de diferit gen, ceea ce depindea, într-o anumită măsură, de influența baletului francez de la curte. Deosebirea constă în aceea că francezii tindeau să coreleze mișcările dansului cu ritmul versului, pe când italienii îmbinau dansul și cântul. Comun și esențial era faptul că termenul „balet” avea pe atunci un înțeles polisemantic, nu cel de spectacol pur dansant [120, p.43-44].

Un loc important în constituirea dansului clasic se atribuie *pastoralelor*, care au dominat teatrul italian al secolului al XVI-lea. Pastoralele din această perioadă includeau în sine ca element obligatoriu dansuri, însoțite de jocuri, prologuri declamate, muzică.

Pastoraliile au fost la modă și la curțile franceze și spaniole până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Însă, cel mai serios imbold în constituirea dansului clasic l-a dat muzica și, în primul rând, opera, contrapunând dramatismul său distracțiilor altor spectacole.

A venit timpul când arta avea nevoie de noi mijloace muzicale pentru a transmite caractere variate și psihicul bogat al omului Renașterii. Redarea „psihicului oamenilor Renașterii necesita armonie, așa cum se cerea să fie prezentat în arta plastică, în care fenomenele sau obiectivele

trebuiau montate nu altcumva decât în trei dimensiuni, într-un anumit punct al spațiului”, scria muzicologul Carl Timoleon von Neff [*Apud* 120, p.43-44].

Opera a îmbogățit dansul prin dramatism, dar l-a limitat în drepturi. Dansul s-a acomodat și în scurt timp a ocupat în operă locul digresiunilor lirice. Odată cu dezvoltarea operei, dansul comic a ajuns neobligatoriu chiar și în operă. Drept teren pentru dezvoltarea în continuare a baletului a devenit Franța.

Totuși, la sfârșitul secolului al XVI-lea în Italia s-a afirmat specia artei teatrale, care a influențat dezvoltarea baletului european (teatrul pieței, o formă a teatrului improvizație, Comedia del arte).

Acest teatru popular considera drept condiție obligatorie a acțiunii improvizarea actoricească și a fost purtătorul unei măiestrii profesionale înalte și multiaspectuale. „O trupă bună, scria Aleksej Dzhivelegov, aproape întotdeauna avea în componența sa două actrițe, care îndeplineau funcții speciale. În primul rând, era cântăreața (*la cantatrice*), în al doilea rând, dansatoarea (*la balarina*). Publicului teatrului, în special în orașele mari, îi plăcea foarte mult când spectacolul se înviora și varia cu intercalări vocale și coregrafice” [93, p.298]. Însă rolul esențial în dezvoltarea teatrului de balet l-au jucat nu interpretele dansurilor montate și nu dansurile, dar actorii și chipurile create de ei, aparținând acțiunii însăși a comediei [120, p.47].

Influența muzicii și legătura muzicii cu dansurile s-au observat pe parcursul secolelor XVI-XVIII. E adevărat însă că, pe lângă tendințele pozitive, influența muzicii asupra coregrafiei a avut și un caracter negativ, după cum afirmă T. Livanova [127, p.283].

„Baletul s-a transformat în unul dintre elementele auxiliare ale spectacolului de operă” [120, p.86]. S-ar părea că aceasta pe mult timp a oprit dezvoltarea artei coregrafice. Dar anume aici este paradoxul istoric: baletul, reținut pentru mult timp în cuprinsul operei clasiciste, treptat devine pătruns de conținutul ei și acumulează forțe ca să câștige propriile drepturi în cadrul noului stil.

Baletul nici pe departe nu respecta normele clasicismului. Totuși, estetica acestui stil a ajutat baletului să devină o specie a spectacolului teatral, sprijinindu-se pe scenariul literar, dar realizat cu mijloacele coregrafiei, fără ajutorul cântului și declamației [120, p.86].

În a doua jumătate a secolului XVII baletul a repetat în felul său procesele care aveau loc în muzică, acumulând diverse elemente ale stilului, care dominau deja în literatură și pe scena dramatică. La începutul secolului, baletul întrunea în sine mai multe tipuri de artă – dramă, muzică, pictură, arhitectură. Fiecare în felul său acționa asupra conținutului, compoziției și formelor structurale ale scenelor de balet, transformându-se aplicativ la cultura lor de paradă [120, p.86].

Secolele XVII-XVIII se caracterizează prin apariția *baletelor mascarade*, care prezentau în sine scene de pantomimă din viața contemporană, adeseori având un caracter umoristic; a *baletelor-dramatice*, care se bazau pe tematica antică și pe cea cavalerească; a *baletului cu ieșiri (entrées)*, „o întrunire de episoade alegorice, care utilizau dansul, poezia, cântecul, costumele, actorii-profesioniști" [36, p.29].

Reprezentanți de vază ai artei coregrafice din secolul al XVII-lea au fost Jean-Baptiste Lully, Pierre Beauchamp și alții. Ei au contribuit în mare măsură la dezvoltarea dansurilor solo și de masă, dansul cu figuri fiind cel de bază. „:Nu pot găsi cuvinte ca să-i aduc o laudă demnă reputației câștigate pe bună dreptate, scria Rameau despre Pierre Beauchamp. Chiar primele sale experimente i-au evidențiat măiestria, și el întotdeauna a împărtășit recunoștința bine meritată de compozitorul J.-B.Lully. A fost un savant și cercetător în creațiile sale; dar avea nevoie de oameni capabili să realizeze ceea ce el a inventat" [*Apud* 121].

Cu adevărat, ținând cont de noile forme ale muzicii de dans, Pierre Beauchamp a compus pentru „ariile" lui Lully un dans convențional, ce tindea spre un instrumentalism virtuos.

Un atare dans răspundea cerințelor stilului baroc și presupunea nu o schimbare aleatorie, cum a fost mai înainte, a mișcărilor plastice pe orizontală și verticală, ci organizată în timp și spațiu.

Dansul solo, prin mișcările sale de alunecare pe orizontală *pas glissade* și *pas chasses*, creiona scena în diferite direcții. Plies aprofundau suprafața plană în reverențe. Stropii, plescăiturile, din contra, conturau verticala, întrerupeau prin frântură linia lentă a dansului. Prin aceasta orizontala, cum e și firesc, domina în tempourile *adagio*, iar tempourile *allegro* dezvoltau și perfecționau verticala. Noile procedee se cizelau prin respectarea cu strictețe; a pozițiilor *en dehors*, adică a picioarelor desfăcute în exterior, principiul poziției frontale a corpului.

„Viziunea asupra mișcărilor pe orizontală puțin câte puțin este înlăturată – afirma A.Levinson, analizând evoluția dansului începută de P.Beauchamp. Aceasta cedează locul concepției cu privire la mișcările pe verticală, care predomină asupra concepției renascentiste a „primitivilor" (a maeștrilor de dans italieni din secolele XV-XVI – *A.S.*) sau, mai bine zis, se suprapunea acesteia. Coregrafia *stereometrică* va schimba treptat coregrafia *planimetrică*. De acum înainte vor fi studiate și perfecționate contururile mișcărilor în spațiu.

Procesul semnificativ și fructuos se va extinde în limitele a două secole. Generația lui Pierre Beauchamp a exercitat, probabil, influența decisivă. Ea a direcționat dansul spre cucerirea spațiului. S-au răspândit amplitudinea și înălțimea mișcărilor. A fost instituit „*en dehors*" – principiul echilibrului, care cerea ca coapsele, genunchii și tălpile dansatorului să fie deschise și desfășurate în exterior.

Dezvoltarea logică a sistemului, inițiată solemn de Pierre Beauchamp, ne duce de la Marie Camargo către Auguste Vestris, iar de la el – spre Taglioni.

Şi A.Levinson ajunge la concluzia, că „cel care a compus dansurile a fost primul care a pus în câmpul nostru de vedere elementele unei tradiții care se va dovedi a fi îndelungată …” [*Apud* 120, p.118-119].

Deși dezvoltarea dansului scenic clasic în Europa secolului al XVII-lea a cunoscut o anumită încetinire, în multe țări acest proces a evoluat. În Italia secolului al XVII-lea se observă revenirea la unele forme anterioare ale dansului. Spectacolele de balet se montau la curțile Medici, Farneze și al. Era înalt dezvoltată măiestria coregrafilor și dansatorilor acelor timpuri.

Totuși contradansul și-a păstrat proprietățile sale naturale de horă populară improvizată, fapt redat excelent de marele pictor englez William Hogarth: „Liniile formate de toți cei implicați în figura contradansului prezintă în sine o priveliște minunată, în special când întreaga figură o poți vedea dintr-o privire, ca din galeria teatrului”. Frumusețea acestui „dans misterios”, cum îl numesc poeții, depinde de mișcare, care se exprimă în varietatea coordonată a liniilor, în principal șerpuitoare, care se subordonează regulilor complexității eversiunii. Una dintre cele mai frumoase mișcări în contradans, care răspunde concomitent tuturor regulilor, este acea pe care o numesc „eversiune” Figura aceasta prezintă în sine o coloană sau un rând de linii șerpuitoare, care „se împlinesc și se schimbă reciproc…” [120, p.159].

Teatrul de balet profesional, apărut în Olanda secolului al XVII-lea, parțial se orienta pe experiența baletului francez. Dar, baletul a manifestat în scurt timp tendința spre independență, semnificativă în cazuri aparte prin faptul că ținea cont de tradițiile picturii naționale, mai ales de interesul acesteia față de viață.

În secolul al XVII-lea în Olanda s-au deschis două teatre: unul la Amsterdam, în 1638, altul la Haga, în 1650 [120, p.168]. La hotarul secolelor XVII-XVIII în baletul olandez predominau genurile pastorale și anacreontice, de asemenea arlechinadele italiene, populare în Franța și în Anglia. Pe lângă cu acestea, pe scena baletului au început să pătrundă teme ale vieții naționale, tipuri de meseriași, marinari, guvernante. Aceste personaje, deja întâlnite pe scenele baletului din alte țări, aici erau la fel de veridice și apropiate vieții redate pe timpuri de pictorii olandezi [120, p.169].

Un traseu propriu l-a avut baletul scandinav. Orientându-se la Franța și Italia, ca centre ale artei baletului, el nuanța cele împrumutate și importate cu specificul său național. Din două țări ale Scandinaviei, care aveau teatre de balet independente – Suedia și Danemarca – celei de a doua i-a fost menit să ocupe la sfârșitul secolului al XVIII-lea un loc semnificativ în Europa și să-l mențină până în prezent. Dar baletul a început în Danemarca prin imitări modeste. În secolul al XVI-lea

dansul era prezent la reprezentările trupelor ambulante și la spectacolele teatrului școlar. În secolul al XVII-lea baletul de curte în Danemarca a urmat tacit metodele versalieze. În anii 1640 în Copenhaga au apărut maeștri de balet francezi. Ei montau pentru sărbătorile de la curte spectacole muzicale în plan sintetic, unde ieșirile de balet ocupau un loc când mai mare, când mai mic.

În istoria baletului suedez secolul al XVII-lea, dimpotrivă, s-a dovedit a fi epoca în care el a devenit mai activ pentru a se autoforma, dar și teatrul suedez se dezvolta neuniform, fiind influențat, ca și întreaga cultură a țării, de războaiele frecvente cu Danemarca, Polonia, Rusia.

Din anii 1630 Suedia a început să se orienteze spre modul de viață al statelor mai dezvoltate, întâi de toate spre Franța. Baletul a fost inclus în cadrul măsurilor susceptibile să consolideze principiile monarhiei absolute [120, p.169].

De menționat că multe tendințe de dezvoltare a dansului clasic din secolul al XVII-lea au rămas importante și în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Centru al artei coregrafice era, ca și înainte, Franța, reprezentată de Academia Regală de Muzică. Academia se considera citadela tradițiilor, se mândrea cu ele și accepta ușor inovațiile. Totuși, anume în Franța și-au găsit expresie ideile iluministe, care au influențat dezvoltarea artei coregrafice în întreaga Europă. În același timp, un șir de reprezentanți ai iluminismului (Denis Diderot, Jean Jacques Rousseau, frații Grimm) criticau atașamentul de normele clasiciste, în particular în arta coregrafică. Dar, la sfârșitul secolului al XVIII-lea clasicismul, sub presiunea sentimentalismului, începe să piardă din influență, afirmă V.Krasovskaya [121, p.39].

Aproape sincron și în interacțiune inevitabilă se schimbau costumul de balet și tehnica dansului, provocate de o nouă viziune asupra conținutului spectacolului de balet. Câte puțin, scena devine populată de eroi și eroine a căror „natură trebuia transpusă în scenă într-o formulă firească”. În consecință s-au retușat contururile solemne ale clasicismului. Statica caracterelor și ale patimilor, camuflată de lipsa de sobrietate a plasticității și a costumului baroc, cedează în fața senzitivității, ridicată la grad de principiu fundamental al noii estetici” [121, p.42].

Este de remarcat aici rolul a doi reprezentanți renumiți ai artei coregrafice Gaétan Vestris și Michelle Gardel, care, după cum afirmă mai mulți experți, au curățat calea pentru J.-G. Noverre.

A.Vestris și M.Gardel insistau asupra dansului virtuoz în formele sale instrumentale cristalizate nu doar în virtutea calității lor de protagoniști. Perseverența lor a fost condiționată istoric și a avut motivele sale pozitive.

Realizările Academiei în sfera unui astfel de dans au fost bilanțul tradițiilor vechi și erau un exemplu de înaltă cultură.

Procedeele tehnice, șlefuite de generații de maeștri, Vestris și Gardel le-au ridicat la un nivel și mai înalt și s-au mândrit pe bună dreptate cu arta lor. Despre aceasta se poate judeca pe

exemplul lăsat de Gennaro Magri în „*Tratatul teoretic și practic al dansului de balet*” (1779). „În timpul unei rotiri, scria Magri, G.Vestris de trei sau de patru ori trece de pe un picior pe altul, ceea ce cu adevărat merită admirație veșnică. Însă întâi de toate surprinde faptul că, rotindu-se cu o viteză nemaipomenită, el se oprește cu un așa aplomb excelent, încât rămâne absolut nemișcat și păstrează echilibrul în poziție” [58, p.151].

Cel mai ilustru reprezentant al artei coregrafice din secolul XVIII a fost J.-G. Noverre – dansator, maestru de balet, teoretician al dansului.

Înaintând termenul „*dans de acțiune*”, Noverre a sesizat una dintre formele structurale ale dansului clasic de balet. Termenul este viabil deja timp de două secole, deși principiul privind realizarea lui scenică s-a modificat parțial: concretețea gestului plastic ba se pierdea și se dizolva în sfera generalizată a plasticității, ba apărea cu o claritate mai mare sau mai mică, după sarcinile artistice ale întregului. Aici nu era un urcuș direct de la bază, propus de Noverre, spre vârf. Vârfurile erau atinse, ridicându-se spre ele pe diferite scări condiționate, acceptate în cadrul unei sau altei estetici, de un timp sau altul. Înălțimi le-a avut fiecare secol. Înălțimea plasticității generalizate a secolului al XIX-lea a fost *pas d'actions* în baletele lui P.Tchaikovsky și I.Glazunov, montate de M.Petipa. În secolul XX mulți coregrafi se ridicau, fiecare în felul său, pe vârfurile abrupte ale acestei forme muzical-dansante complexe. Însă practica baletului s-a dus departe de cea a lui Noverre, l-a depășit cu mult, și aceasta nu poate se discută. La ea doar se poate face referință pentru a demonstra că Noverre a agitat apele stătătoare ale baletului epocii sale, a indicat calea spre dezvoltarea baletului epocilor posterioare [121, p.97].

Secolul al XIX-lea se caracterizează prin trecerea de la baletul acțional la cel romantic, reprezentanți iluștri ai căruia au fost Jules Perrot, Auguste Bournonwille, Marius Petipa și alții.

Montarea unor așa balete ca *Giselle* (Jules Perrot, Jean Coralli), *Lacul lebedelor*, *Frumoasa adormită, Spărgătorul de nuci* (Marius Petipa) a ridicat dansul clasic la o așa înălțime, care până astăzi este etalon [11].

Secolul XX s-a așteptat a fi un secol al progresului și inovațiilor, inclusiv în arta coregrafică. M. Fokin și S. Diaghilev, prin intermediul baletelor ruse puse pe scena din Paris, au dat o nouă respirație clasicismului. Anume în Paris au excelat A.Pavlova, T.Karsavina și V.Nijinsky. Coregrafia baletelor rusești s-a construit pe intercorelarea strânsă a muzicii și măiestriei în dansul clasic și pe inspirația creatoare, care avea o temelie populară. De menționat că secolul XX este secolul modernismului, influența căruia asupra dezvoltării ulterioare a artei coregrafice o vom examina în capitolul următor.

După cum am menționat deja, constituirea dansului scenic în țările europene s-a produs diferit, însă peste tot pot fi observate legități identice și specifice.

Astfel, în România, constituirea și dezvoltarea dansului clasic se referă la secolul al XIX-lea și într-o măsură mai mare la secolul XX. La început, locuitorii Bucureştilor, Iașilor și ai altor oraşe se familiarizau cu spectacolele coregrafice în montarea coregrafilor străini – francezi, nemți și alții. E.Rădulescu și G.Asachi au fost autorii primelor balete româneşti. Abia la 1904 Constantin Grigoriu creează prima şcoală de balet. Trebuie remarcat faptul că baletul în România a existat mulți ani în cadrul operei (Teatrul de Operă). Majoritatea montărilor coregrafice ale secolelor XIX-XX erau legate sau cu balete deja cunoscute, sau cu subiecte de caracter național („Harap Alb", „Haiducii" etc.). Toate aceste montări erau puternic influențatede școlile coregrafice franceză și rusă.

Evoluția baletului în România, cum afirmă L.Enache, demonstrează că acestea, deși nu a fost printre țările cu tradiții în artele scenice, interpreții și creatorii români au avut posibilitatea de a aprofunda aceste arte (în cazul dat – arta coregrafică), atât în spațiul cultural românesc, cât și în spații culturale din Europa [10, p. 114]. Printre ei se numără, în primul rând, Oleg Danovski, care a activat în baletul Operei Române circa 40 de ani (1941-1977). În 1978 el înființează la Constanța teatrul de balet, cunoscut în Europa. „Oleg Danovscki este cel mai important creator român care a convins străinătatea prin geniul său creator imprimându-se pe scenele marilor teatre de balet ale lumii" [10, p. 124]. La Londra O.Danovski a montat „*Lacul lebedelor*", fiind apreciată ca una dintre cele mai valoroase montări cunoscute.

În România a pus în scenă practic toate capodoperele internaționale în domeniul baletului: *Frumoasa din pădurea adormită, Spărgătorul de nuci, Giselle, Cenușăreasa* și altele.

O altă performanță a baletului românesc ține de creația Irinelei Liciu, prima balerină a operei române. Începând cu anii '50 ai sec.XX Irinel Liciu s-a afirmat ca o balerină de excepție pe scenele din România, dar și din Europa, Asia, Australia.

Într-o altă cheie s-a dezvoltat arta coregrafică în Basarabia, iar mai apoi în Republica Moldova. Aici se pot evidenția patru etapeă în dezvoltarea dansului clasic: perioada când Basarabia intra în componența Imperiului Rus, când Basarabia era în componența Statului Român, când Basarabia era în componența Uniunii Sovietice și de când Republica Moldova este stat independent. În cercetarea noastră nu ne punem sarcina de a studia detaliat constituirea dansului clasic în Republica Moldova, pentru noi este important să stabilim acele tendințe și legități care au determinat dezvoltarea dihotomică a dansului scenic clasic.

După cum afirmă E.Koroliov, cunoscut specialist în istoria artei coregrafice a Moldovei, în Moldova familiarizarea cu baletul datează de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. De menționat că pe parcursul întregului secol al XIX-lea și începutul secolului XX, Chișinăul și alte orașe au fost vizitate de un mare număr de trupe de peste hotare: franceze, italiene, germane, ruse și toate

lăsau o anumită amprentă în constituirea dansului scenic național. Totodată, trebuie remarcat faptul că pe parcursul unei perioade îndelungate de timp, până la înființarea Teatrului de Operă și Balet, nu se făcea o delimitare strictă a dansurilor: de balet, populare etc.

Astfel G.Kalmanson, unul dintre cei mai cunoscuți coregrafi din Chișinău, s-a făcut renumit prin montarea dansurilor în spectacolul ruso-moldovenesc de amatori după piesa lui V. Alecsandri „Cinel-Cinel” la începutul anului 1908: „… piesa „Cinel-Cinel” a avut un triumf total și extraordinar. Spectacolul a evoluat pe parcursul câtorva luni, fiind sistematic menționat în presa timpului. În special se remarcau dansurile, publicul fiind informat că baletul este montat pe baza dansurilor naționale, care se descriau detaliat, cu diferite variante ” [116, p.54].

În anii ’20 – ’30 ai sec. al XX-lea în Basarabia funcționau diferite școli muzicale și coregrafice, inclusiv particulare. Spectacolele muzicale din această perioadă includeau și scene coregrafice, interpretative de dansatori autohtoni. K.Kazimirov a montat baletete *Chopiniana* și *Arlekinada* de R.Drigo și *Coppelia* de L.Delibes.

În 1930 în baza operei *Pasarea-Măiastră*, creată de E.Coca, a fost montată *Suita de balet*, iar în 1931 – baletul *Florile Micutei Ida*. Unii autori [89] afirmă că *Florile Micutei Ida* este primul balet moldovenesc.

În 1938 V.Poleakov montează spectacolul coregrafic *Știre veche*, de compozitorul D.Gherșfelid, *libretto* și muzica fiind scrise în baza folclorului moldovenesc.

După al Doilea Război Mondial și până în zilele noastre evoluția dansului clasic a cunoscut diferite abordări și perioade: de la pregătirea primilor dansatori moldoveni profesioniști în cadrul școlii coregrafice din Leningrad în anii 1945-1949 (20 la număr), de la deschiderea secției de *Dansuri populare* în cadrul Școlii de Muzică ”Ștefan Neaga” din Chișinău în 1952, de la Crearea Colegiului Național de Coregrafie în anul 1991, de la Teatrul de Balet din Moldova și până la crearea Teatrului Național de Operă și Balet.

Cum afirmă Elfrida Coroliov, baletul moldovenesc s-a dezvoltat în trei direcții: (1) montarea spectacolelor coregrafilor ruși; (2) montarea spectacolelor baletelor clasicilor și (3) crearea și montarea spectacolelor coregrafice naționale, spectacolelor coregrafice noi/ originale.

Pe scenele teatrelor din Republica Moldova și, în primul rând, pe scena Teatrului de Operă și Balet din Chișinău au fost montate și se montează cele mai celebre balete clasice: *Spărgătorul de Nuci, Lacul lebedelor* și *Frumoasa din pădurea adormită”,* de compozitorul Piotr Ceaikovski; *Don Quichote* de compozitorul Ludwig Minkus etc.

E de menționat că au adus faima artei coregrafice din Republica Moldova mai multe generații de dansatori, începând cu Petru Leonardi, Vitalie Poclitaru, Vladimir Tihonov, Claudia Osadciaia, Vera Salcuțan, Galina Melentieva, Alexandru Mihalachi, Mihail Caftanat și finalizând cu artiștii de balet

actuali: Cristina și Alecsei Terentiev, Alexandru Balan, Anastasia Homițchi etc.

Analiza dezvoltării dansului scenic și, în primul rând, a celui clasic, ne-a permis să ajungem la anumite conceptualizări și deducții privind particularitățile evoluției artei coregrafice și anumite tendințe de dezvoltare ulterioară.

„Baletul este o specie a artei muzical-teatrale, conținutul căreia se exprimă în tipare coregrafice. Baletul aparține speciilor sintetice spațial-temporale ale creației artistice, incluzând dramaturgia, muzica, coregrafia, arta plastică. or, toate acestea există în balet nu ca ceva izolat și nu se asociază mecanic, ci sunt subordonate coregrafiei, care este centrul sintezei lor. Baletul este forma superioară a coregrafiei" [65, p.42].

Baletul european a apărut în epoca Renașterii, deși deja în epoca medievală sărbătorile populare și ceremoniile bisericești conțineau elemente ale viitoarelor reprezentări teatralizate însoțite de dansuri. În secolele XIV-XV în Italia se contura *dansul de salon* în baza *dansului popular*, ulterior acesta e profesionalizat. Au apărut primii maeștri de balet, primele tratate ce reglementează domeniul, formând școala de dans, care a jucat un rol important în constituirea baletului. În secolele XV-XVI dansul este supus teatralizării, apărând în spectacole combinate, mixte. Era prezentat în cadrul scenetelor (*moresca*) și al intermediilor, devenind parte a noilor genuri ale muzicii italiene, ale teatrului secolului al XVI-lea (pastorale, opere). Termenul „balet" a apărut în Italia la sfârșitul secolului al XVI-lea, având semnifica de episod dansant care transmite o anumită dispoziție. La sfârșitul secolului al XVII-lea au fost elaborate canoane care reglementau tematica și forma spectacolului de balet, s-a constituit școala „nobilă" franceză de dans, reprezentată de maestrul de balet P.Bachon, care în 1661 a condus Academia de dans. Din Franța, baletul de curte s-a răspândit în toate țările Europei, unde preia și trăsături naționale. În Rusia teatrul de balet a apărut în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Reforma definitivă a teatrului de balet se produce în anii '60 ai secolului al XVIII-lea, meritul revenind maeștrilor de balet G.Angiolini și J.- G. Noverre. Coregrafii teoreticieni susțineau pozițiile clasicismului iluminist, punând accentul pe „imitarea naturii", ceea ce presupunea că în teatru trebuie demonstrate caracterele firești și sentimentele adevărate. Ei considerau spectacolul de balet „drept o reprezentare teatralizată serioasă, în care acțiunile personajelor se expun prin mijloacele coregrafice (în special prin pantomimă)" [65].

Dezvoltarea dansului clasic în secolul al XIX-lea s-a desfășurat sub semnul romantismului (S.Vigano, M.Taglioni). Sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX s-a remarcat prin apariția esteticii a dansului elaborate de M.Fokin. El a creat un nou tip de spectacol coregrafic – „*baletul într-un act*" – subordonat acțiunii libere, unde conținutul se dezvăluie în întregul format din mijloacele muzicii, din montarea decorației și din coregrafie. În același timp, a apărut „dansul

liber” (Isadora Duncan). Centrul artei coregrafice în anii ’20-30 ai sec.XX a fost Franța, unde își demonstra spectacolele sale Baletul rus al lui S.Diaghilev.

Sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI se caracterizează prin experimentările maeștrilor de balet, coregrafilor. În balet se introduc elemente moderne, specifice altor dansuri scenice, se utilizează pe larg mijloacele tehnice etc. Este de menționat influența marilor interpreți (Maria Taglioni, Anna Pavlova, Yvette Chauviré, Margout Fonteyn, Maya Plisetskaya) asupra dezvoltării dansului clasic. Fiecare, grație talentului, a conferit genului o estetică specială. Statutul artei clasice pe parcursul istoriei a fost atât de puternic, încât ea s-a impus, mai ales în secolul XX, chiar și în țări unde tradițiile baletului european lipseau.

De menționat că în Republica Moldova dezvoltarea baletului a avut loc sub influența coregrafiei europene și ruse, totodată, având o bază solidă națională – *dansul popular*. Desigur, că dezvoltarea baletului în Republica Moldova a fost una specifică și a fost determinată de diferiți factori istorici. Dansul scenic (clasic și nonclasic), având în calitate de sursă creația populară, dansurile de salon și alte dansuri, s-au dezvoltat dihotomic după care s-a divizat și a început să se dezvolte în cadrul unor genuri independente ale artei coregrafice, totodată influențându-se și completându-se reciproc. În special, această divizare ia contur mai cert în planul limbajului, tehnicii de interpretare. Dacă în dansul clasic se stabileau norme și cerințe rigide, atunci în dansul scenic (nonclasic) aceste norme erau mai flexibile și orientate la specia de dans concretă – *de salon, popular* etc.

2.4. Concluzii la Capitolul 2

1. Există mai multe perspective de fundamentare a etapelor evoluției artei teatrale pe continentul european, majoritatea corelate cu epocile istorice de dezvoltare a civilizației: Epoca Antichității, Epoca Evului Mediu, Epoca Modernă și Epoca Postmodernă. E și firesc că fiecare etapă istorică a influențat în felul său constituirea și dezvoltarea dansului, așa cum am încercat să argumentăm. Totuși, abordarea cronologică nu favorizează o reprezentare amplă privind legitățile evoluției dansului, deoarece în cadrul fiecărei etape s-au creat condiții care au predeterminat o altă interpretare a artei dansului decât cea pe care noi o numim cronologică.
2. Un alt criteriu important al etapizării dezvoltării artei dansului poate servi, în viziunea noastră, apariția diferitor curente filosofice, culturologice, artistice, inclusiv în artă: impresionismul, romantismul, clasicismul, modernismul, postmodernismul. Anume aceste curente, în virtutea direcționării lor artistice și estetice, au exercitat o mare influență asupra constituirii artei dansului.

3. Încă un criteriu în etapizarea artei dansului ține de abordarea propriu-zisă a artei coregrafice, altfel spus, de stilizare a dansului. De menționat că epocile istorice și culturologice, curentele istorice au influențat într-o anumită măsură constituirea limbajului dansului, totuși stilizarea dansului nu coincide nici cu epocile istorice, nici cu curentele menționate. În multe aspecte, stilizarea dansului, constituirea limbajului și a formelor lui au avut loc conform unor legități interne.
4. Una dintre legitățile constituirii artei dansului este dihotomia lui: începând cu secolul al XII-lea, dansul popular, apoi și cel scenic, s-au dezvoltat la început în comun mai apoi în paralel și în intercorelare cu dansul clasic, ceea ce a creat condiții pozitive pentru dezvoltarea acestor două genuri ale artei coregrafice (principiul transpoziției), iar uneori și anumite contradicții, care au generat diverse polemici între reprezentanții acestor genuri (principiul interferenței).
5. Este important să constatăm că aspectul dihotomic al evoluției artei dansului este propriu tuturor țărilor europene fiecare, la timpul său, a fost legiuitorul modelor: spre exemplu, Italia în epoca Renașterii, Franța în epoca postrenașterii etc. Aici este important că fiecare popor și-a edificat propria cultură a dansului pe bază națională: un specialist va deosebi cu ușurință dansurile spaniole de cele rusești sau de dansurile populare moldovenești.
6. În contextul dezvoltării culturii dansului european, s-a dezvoltat și cultura dansului moldovenesc ca parte a culturii românești, iar în sens mai larg, ca parte a culturii europene. Desigur, trebuie luat în considerare specificul influenței culturilor bizantină, turcă, rusă, dar aceasta este obiectul unei alte cercetări.

3. EVOLUȚIA STILISTICII ȘI TEHNICII DANSULUI SCENIC

3.1. Stilistica și tehnica dansului scenic: aspecte ale evoluției

Principiul fundamental al stilisticii și tehnicii dansante trebuie căutat în formele timpurii ale dansului. În legătură cu aceasta, de menționat că există un șir de teorii despre originea dansului și a constituentelor lui: formă, mișcare, ritm etc.

Astfel, conform teoriei biologice privind originea artei, elaborate de H.Ellis, dansurile au fost inspirate de animale. „În esență, dansul constă din mișcări ritmice” [56, p.9]. În opinia lui, oamenii primitivi imitau diferite animale și reproduceau în amănunt mișcările lor. Ca urmare, în procesul imitării au apărut primele elemente ale tehnicii dansului.

Un alt reprezentant al originii biologice a dansului, R. Moore, considera că primele elemente ale tehnicii dansului erau mimate din dorința omului de a-și exprima emoțiile. După cum afirmă cercetătorul, nevoia de a-și exprima emoțiile a apărut cu mult înaintea vorbirii. Pe măsură ce s-a dezvoltat vorbirea, nevoia în mișcări mimate a dispărut. Salturile și săriturile sunt cele mai vechi tehnici de dans. Ele s-au dezvoltat conform anumitor reguli și tradiții ale mișcărilor, care au și servit ca forme de debut ale dansurilor folclorice.

A.Haskell la fel considera dansul „mijloc de exprimare a emoțiilor prin intermediul schimbului de mișcări subordonate unui anumit ritm” [43, p.8].

Potrivit altei teorii – celei psihologice, reprezentant al căreia este C.Sachs, dansul nu este constituit din mișcări aparte, ci din mișcări care exprimă întreaga esență a individului și care reflectă, în fiecare moment, caracterul impulsurilor sistemului nervos central [55, p.12].

Argumentarea esenței dansului prin particularitățile psihologice ale individului are la bază o anumită legitate. Unul și același dans în interpretarea diferitor dansatori poate căpăta conținut emoțional diferit, uneori și contrar. C.Sachs reprezintă și teoria socială privind originea dansului, considerându-l un fenomen social.

Pentru stabilirea dinamicii în dezvoltarea tehnicii mișcării în dans, e de interes teoria corelării comunicative, elaborată de A.Lomax.

El consideră că „dansul prezintă crochiul său modelul corelării comunicative necesare vital, concentrând în sine cele mai răspândire exemple de mișcare motorie, utilizate mai frecvent și cu mai mult succes în viață de majoritatea indivizilor dintr-o comunitate culturală” [50, p.223].

Determinând dansul ca model al corelării comunicative, A.Lomax l-a atribuit categoriei de sisteme codificate care includ diferite procedee de semnalizare, limbaje naturale și artificiale. Astfel el considera dansul doar un sistem de comunicare între oameni. Totuși acesta întotdeauna a fost și un instrument de educație socială, și nu doar fizică, dar și spirituală, de asemenea, și o

modalitate aparte de cunoaștere a realității înconjurătoare [117, p.16].

A.Lomax printre primii a propus să fie studiate elementele mișcărilor (tehnica dansului) care exprimă emoții opulente și amintesc de primele forme dansante stilizate.

În contextul teoriilor prezentate, „dansul, conform originii, este o specie a artei” în care imaginea artistică se creează din schimbarea poziției corpului omenesc” [85, p.446]. Aceste definiții exprimă esența fenomenului și particularitățile lui ca specie. Este de observat în primul rând că, după forma reprezentării imaginii artistice, deci conform statutului său ontologic, dansul este o specie spațial-temporal a artei. În al doilea rând, mulți cercetători ai dansului au remarcat o expresivitate deosebită a mișcărilor și o intensitate enormă a ritmului.

De aceea, considerăm important a preciza că *dansul este o specie spațial-temporală a artei ale cărei imagini artistice se creează prin mijloace ce comportă semnificații estetice, cu mișcări și poze sistematizate ritmic.*

Deci dansul, ca oricare altă artă, este o formă specifică a conștiinței sociale și a activității umane, un tip de explorare estetică și spirituală a realității [113, p.78].

Reacțiile senzitiv-emoționale proprii omului, cum ar fi cele locomotorii, erotice, gastronomice, olfactive, în pofida modificării lor semnificative, „păstrează totuși la bază o natură biofiziologică și, genetic, provin din reacțiile lumii animale achiziționate pe parcursul adaptării organismelor vii la condițiile complexe de existență, fiind reflexe speciale de orientare, care facilitează vitalizarea organismului” [113, p.78-79].

Probabil, de aceea dansurile apărute spontan în comuna primitivă erau în multe privințe asemănătoare cu jocurile animalelor, dar, totodată, se deosebeau substanțial de ele [117, p.21-24].

Examinând dansul ca specie sintetică a artei primitive care a luat naștere ca modalitate de cunoaștere a sistemului de valori, ca procedeu de informare spirituală despre legăturile sociale cu lumea, despre valoarea naturii și a omului însuși [113, p.248], este de amintit că el dispune și de mijloace specifice, care s-au dezvoltat și s-au format până în secolul al XII-lea, odată cu apariția primelor dansuri scenice, cu începutul stilizării.

Pe parcursul perioadei antestilistice (sincretice), tehnica dansurilor a fost predeterminată în special de semantica lor, acestea fiind totemice, ritualice, de vânătoare, militare etc.

Tehnica constitutivă a dansurilor antice a devenit o bază a stilizării sub influența mai multor condiții culturologice, filosofice, artistice etc.

Următoarea etapă în constituirea și dezvoltarea stilisticii și tehnicii dansului pot fi considerate secolele XII-XVI – perioada divizării dansului în: scenic clasic și nonclasic. Din secolele următoare stilistica și tehnica dansului scenic s-au dezvoltat, s-au complicat sub influența diferitor factori (istorici, culturologici, filosofici etc.), însă factorul principal ce ține de istoria

artelor care s-a subordonat legilor interne ale genului. De menționat că există un anumit număr de cercetări valoroase axate pe evoluția stilisticii și tehnicii dansului scenic și, în primul rând, a celui nonclasic.

Cele mai semnificative lucrări în domeniul tehnicii dansului clasic aparțin lui L.Blok, printre care *Dans clasic. Istorie și modernitate* . Se știe că dansul clasic s-a constituit și și-a elaborat bazele tehnicii în Franța, care deține întâietatea în domeniul coregrafiei începând cu secolul al XII-lea și până la jumătatea secolului al XIX-lea. Totodată, cercetătorii dansului din perioada antestilistică, în special cei preocupați de Grecia antică (L.Sechan, M.Emmanuel, iar mai apoi și L.Blok) susțin că multe elemente de tehnică a dansului, inclusiv ale celui clasic, au apărut deja în Antichitate, fapt atestat de picturile pe vase și de monumentele sculpturale. Este vorba de elemente ca: întorsătura, grand battement, rond de jambe en l'air, échappée, jeté, pointe-elle etc. „Eversiunea este un moment decisiv, afirmă L.Blok. Ea dă deplină libertate oricăror mișcări ale picioarelor și permite a aduce tehnica la perfecțiune" [68, p.57].

Despre „eversiune" și elementele sus-menționate ale tehnicii dansului L.Sechan și M.Emmanuell menționează că ele existau deja în dansul grec.

Din punctul de vedere al abordării dihotomice a analizei evoluției artei dansului, propusă în cercetarea noastră, este important a menționa că semne ale dihotomiei se identifică deja în dansurile grecilor antici. Astfel, dacă anumite tehnici erau utilizate în toate tipurile de dansuri (de luptă, de cult, sociale, teatralizate – conform clasificării lui L.Sechan), întorsătura sau puanitele erau caracteristice numai dansurilor teatralizate sau dansurilor mimilor virtuozi.

În tehnica construită pe întorsătura picioarelor se întâlnesc marele *battement* în poziția a II-a; *rond de jambe en l'air, échappée, jeté*; se practică dansul pe puante și diverse sărituri. Pare a fi preferată întoarcerea bruscă a corpului spre suprafața perpendiculară a picioarelor. Pentru dansatoare sunt tipice dansurile acrobatice pe mâini – cubistica; pentru dansatori și dansatoare – dansul cu balansarea în mâini și pe cap a cubușoarelor și coșulețelor. Mai adăugăm că palma mâinii adeseori se îndreaptă îndoită sub unghi drept în sus [68, p.71-72].

În cadrul abordării noastre, cea mai productivă etapă în constituirea și dezvoltarea artei dansului, inclusiv a tehnicii dansurilor clasice și nonclasice, este cea numită de noi convențional *stilistică* (secolele XII-XVI). Aceasta este examinată destul de amplu de către C.Sachs, L.Blok și alții.

În virtutea anumitor evenimente istorice pe timpurile când Biserica interzicea reprezentările circului și pe cele teatralizate, ele erau înlocuite cu cele ale jonglerilor [*Apud* 68, p.77]. „Jonglerul dansa ca un profesionist și acest domeniu se înscria printre multele sale abilități, toate adesea exercitate de o singură persoană. El conducea dansurile, „înscena regii" ba la castel,

ba în sat, organiza procese și defilări la curte și la ceremoniile religioase, în sfârșit, învăța tineretul înstărit să danseze" [68, p.78]. De menționat, că jonglerul poseda instrumentariul de bază al dansului din epocă, preluându-și tehnica din perioadele precedente. Eversiunea jonglerului era aproape ideală. Mâna dreaptă, ridicată în sus, permitea să se vadă bine palma; degetul mare îl atingea pe cel mediu, celelalte fiind întinse destul de tare. Vestimentația ce atârna sugera o rotație, posibil un asemănător cu *pa cariatid*. Poziția picioarelor permit următoarea descifrare: jumătate de tură *en de dans* pe vârful unui picior, întorcându-se pe două picioare. Se interpreta, probabil, de câteva ori la rând [68, p.79].

Mulți asociază cu dansurile jonglerilor apariția unui așa element ca „săritura", care a devenit parte inseparabilă a dansului clasic, dar și a unor dansuri nonclasice. Totuși C.Sachs nu susține această idee. Fără a intra în polemică despre originea „săriturii" (saltului) în dans, remarcăm că susținem poziția „coraportării acrobaticii la coregrafie", ceea ce a și determinat rolul „săriturii" în dansul clasic, dar și în cel nonclasic. Așadar, „dansul jonglerilor era virtuoz și prelucrat tehnic, cu un amestec puternic de mișcări acrobatice, fiind pe larg aplicate tempourile elevației; presupunem că tehnica ar fi fost moștenită de la mimii antici. Picioarele răsucite, vârful destul de frecvent fiind întins. Mâinile sunt prelucrate minuțios, gruparea degetelor uneori se apropie de cea aprobată în varianta clasică. Poziția corpului este dotată de talia subliniat îndoită. Caracterul mișcărilor este unul brusc, pronunțat, în executarea *allegro* din clasică" [68, p.93].

Una dintre etapele importante în constituirea tehnicii viitorului dans clasic mulți o corelează cu „moresca", care a fost dansată pe parcursul întregii epoci a Renașterii. Fără a ne aprofunda în analiza fenomenului și a polemicilor în jurul acesteia, constatăm că dansul „moresca" confirmă dihotomicitatea dezvoltării dansurilor nonclasice și clasice. Pe de o parte, „moresca" este un dans profesionist (teatral), iar pe de alta – un dans al amatorilor. Specificul acestuia – înarmat, cu săbii – i-a determinat apariția în continuare în diferite balete, spre exemplu dansul săbiilor în *Don Quijote*. În același timp „moresca" în sens îngust era o parte a dansurilor de salon (remarcăm aici influența principiului transpoziției).

O anumită influență asupra constituirii tehnicii dansului clasic au exercitat-o cunoscutele „Balli", adică o seria de gravuri lui Callo care desemnează coliziunea dansurilor italiene *dell'arte* [*Apud* 68, p.130]. „Balli" sunt legate de o așa noțiune ca „Pantalon" (Pantalon an Pantalon).

„*Pantalone,* în teatru, este bufonul sau personajul mascat, care interpretează dansuri grotești, făcând mișcări bruște și luând poze extravagante. Acest cuvânt înseamnă, de asemenea, haina, pe care o poartă în mod obișnuit acești bufoni; ea este cusută exact pe forma corpului dintr-o singură bucată, iar pandalonadă se numește dansul burlesc sau mișcarea neadecvată a corpului" [68, p.133].

La constituirea tehnicii dansului clasic și-au adus contribuția așa-numiții *baladini*, dansatori profesioniști care dansau în „baletele regelui”. Dansurile lor se deosebeau printr-o plasticitate dramatică, prin ritmicitatea mișcărilor și salturi excelente.

Dansul jonglerului din secolul al XIV-lea, moresca din secolul al XV-lea, arlechinul din secolul al XVI-lea, baladina din secolul al XVII-lea constituie o linie succesivă a dansului *par en haut* – dans virtuoz cu salturi, interpretat în manieră comică, grotescă [68, p.149].

Această linie continuă a dansului *par en haut* a fost acceptată de baletele secolului al XVII-lea, continuată în *entrée*. Cuvântul *entrée* are două conotații. Pe de o parte, după cum am văzut, este o noțiune generală care astăzi indică un „dans teatralizat”. Pe de altă parte, pe parcursul secolului al XVII-lea, ajunge să semneze un anumit gen al dansului, dar și al muzicii de dans. *Danse serieuse* și „dans cu salturi”, este una și aceeași. Constatarea rezultă din multiplele afirmații ale lui Tauberg că acesta este un „*danse serieuse*” și că prin cuvântul *entrée* se subînțelege „un anumit gen de melodii și dansuri: melodii ce constau din unele tonalități slabe și din altele puternice create anume pentru salturi, de aceea în *entrée* se folosesc numai *pa* serioși: salturi puternice în sus, ținerea mâinilor la nivelul umărului, *pa* efectivi, mișcări rapide ale corpului ș.a.m.d., care sunt atât de artistice, dar și dificile. Ele sunt prevăzute doar pentru a reda cadențele și nicidecum nu sunt legate de o fabulă, de un balet serios, sau vesel” [68, p.149-150].

Remarcăm că o analiză similară o găsim la Fabrizio Caroso da Sermoneta, Cesare Negri, L.Blok și alții. C.Negri împarte salturile în patru grupuri:

1. Salturi cu palma mâinii – o diversitate absolut specifică, locală, a saltului, în timpul căruia cu vârful piciorului trebuie să se atingă palma mâinii atârnată de șiret, în aer, la o înălțime de un metru și mai mult.
2. Tururi *en l’air*.
3. Cabrioli și *entrechats*.
4. Cabrioli *spezzate* [68, p.151].

Suntem de acord cu afirmația mai multor autori că la sfârșitul secolului al XVII-lea a apărut un nou tip de dansator profesionist – cel *de balet*.

Următoarea etapă în constituirea tehnicii dansului clasic se încadrează în secolele XVII-XIX și este legată de nume ca P. Beauchamp, A.Vestris, M.Taglioni și alții, a căror contribuție la dezvoltarea tehnicii și stilisticii dansului clasic este enormă. În acest context, noi am încercat să evidențiem cele mai semnificative aspecte, tendințe, elemente.

După cum susține Jean-Étienne Despréaux, P.Beauchamp primul a dezmembrat „PAS” dansante în tempouri, creând baza notării dansurilor; de asemenea, el a indicat cinci poziții ale picioarelor, pentru a căror îndepărtare și apropiere ritmică a găsit dimensiuni corecte, prin care

corpul își putea menține echilibrul. Fapt confirmat și de L.Blok. În afară de aceasta, P. Beauchamp a elaborat pozițiile mâinilor și ale mișcărilor.

De menționat că inovațiile recomandate de el au influențat și asupra dezvoltării dansurilor de salon (un argument în plus privind dihotomia dezvoltării dansului scenic).

Un alt reprezentant al coregrafiei secolului XVIII – August Vestris – a ridicat standardele tehnicii de interpretare a dansurilor până la înălțimi de neatins, după cum afirmă analiticii artei coregrafice. Însuși Noverre scria că A.Vestris „a scos dansul pe un nou făgaș, a indicat noi căi de dezvoltare”. [*Apud* 68, p.204]. Picioarele lui Vestris sunt extrem de întoarse, fapt subliniat pe toate caricaturile, la fel și maniera lui de a lăsa puternic în jos, în timpul saltului, vârful piciorului și de a reveni la înălțime; la fel este îndoită și partea superioară a labei piciorului în toate pozițiile piciorului în aer (*en l'air*).

Despre pasul mare al lui A. Vestris vorbește Bercheau: „Piciorul lui se ridica până la nivelul capului”. El face *entrechat huit*” [*Apud* 68, p.204]. Despre saltul său fenomenal au scris mulți. Spre exemplu, mărturiile din Londra anului 1786 atestă: „Domnul Vestris … a lăsat spectatorii în totală nedumerire: nu știau de ce să rămână mai mult încântați – de forța lui sau de grația mișcărilor. Ieșind pe scenă, el făcea antraxuri (sărituri) atât de uimitoare, încât doamnele se speriau. Ele credeau că el nu va putea coborî fără să-și vatăme piciorul. Dar, pe parcursul baletului Vestris a demonstrat că acest salt, care părea un efort periculos, nu l-a costat nimic grație forței și lejerității sale. El făcea lucruri atât de imprevizibile și atât de necunoscute până la el, încât întreaga sală rămânea mirată. Toți observau că acesta este primul dintre dansatori care, deși se credea că nu mai are nevoie de perfecționare, în ultimii doi ani din nou a atins mari înălțimi” [*Apud* 68, p.204]. Tehnicile piruetei au fost prelucrate de el până la perfecțiune. „Până la mine pirueta se limita la trei tururi, însă ea nu are limite, te poți învârti la nesfârșit” [*Apud* 68, p.204,].

De o naturalețe fenomenală, corpul lui Vestris era foarte mobil și flexibil, iar mișcările capului se deosebeau prin varietate: ba îl înclina într-o parte, ba îl întindea, ba îl da pe spate. Cu mâinile el lucra mai liber decât aceasta era prevăzut pentru dansatorul de la finele secolului al XVIII-lea: el le arunca mai sus de umere în cele mai degajate poze. Picioarele Vestris le ținea foarte răsucite, în timpul saltului lăsa puternic în jos vârful piciorului și încovoia partea superioară a labei; tot așa o făcea în toate pozele piciorului *en l'air* [77, p.10-11].

La perfecționarea în continuare a tehnicii dansului, și în parte a saltului, a contribuit în mare măsură pedagogul și teoreticianul Karlo Blazis, discipolul lui A.Vestris. El a apreciat înalt calitățile bune ale salturilor largi nou-introduse, care străbat scena în toate direcțiile, considerând că cele mai frumoase poziții în dans sunt diferitele tipuri de *grand jeté* și *cabriole*.

Astfel, în domeniul tehnicii rotirilor el recomanda regula interpretării piruetelor *en dehors* și *en dedans,* a piruetelor în pozițiile *arabesque* și *attitude,* opriri după piruete în două picioare și într-un picior etc. Şi totuși apogeul dansului bărbătesc, Blazis o considera saltul „plutire”. Teoria lui era actuală, deoarece se sprijinea pe practica baletului contemporan lui, unde tehnica saltului, tehnica piruetelor o perfecționau și o îmbogățeau în dansul lor Vestris, Gardel, Dupor [77, p.11-12].

Dacă până la Vestris dansatorul își exprima măiestria în mișcările exercitate în fundul scenei, suporturile virtuozității sale fiind piruetele și antraxurile (săriturile), atunci Vestris pentru prima dată a încercat să cuprindă printr-o serie de salturi întreg spațiul scenei, transformând saltul în zbor. Posedând excelent tehnica dansului scenic, el a dezvoltat și procedeele jocului actoricesc expresiv. Acestea au extins la maximum posibilitățile nu doar ale interpretării masculine, dar și ale întregului teatru de balet.

În acest rând al marilor dansatori care au ridicat tehnica dansului la nivel de artă M.Taglioni ocupă locul central. Și aici suntem solidari cu aprecierea dată deL.D. Blok. „Taglioni a făcut pentru dans atât cât nu a făcut nimeni nici până la ea, nici după ea. Ea este de o sclipire creatoare aparte, dintre toate pe care noi le știm. Corespunzând cu exactitate idealurilor mărețe ale epocii, interpretarea artistică a rolurilor dansate de Taglioni a dat dovadă de cea mai perfecționată tehnică: prelucrată, școlită până la detalii și totodată cu o forță nestăvilită de dans, cu noi procedee profesioniste apărute concomitent cu formarea unui nou tip de dansatoare și, în cele din urmă, cu un talent înnăscut, absolut specific. O astfel de concentrare a elementelor artei într-o singură persoană, adusă printr-o cultivare înțeleaptă până la limitele perfecțiunii, au înscris-o pe dansatoarea M. Taglioni ca egală între egali în „khorovodul artei” [68, p.239].

Întreaga expresie a poeziei romantice, a picturii și a muzicii le transmitea Taglioni. Pentru prima dată în istoria modernă, dansul individual a putut întruchipa ideile înaintate ale artei. Taglioni prima a depășit funcțiile dansatorului obișnuit care era distractiv, amuzant, cuceritor, mim. Ea s-a plasat în același rând cu poetul, compozitorul, pictorul [68, p.238-239]. De menționat că M.Taglioni a aplicat noua tehnică a dansului pe puante (a.1826), a extins posibilitățile *fouettés* și ale piruetei.

La sfârșitul secolului al XIX-lea a început să se perfecționeze tehnica susținerilor în aer. Dacă anterior dansatoarea și dansatorul acționau paralel, susținerile fiind doar episoade iar, cunoscuta distanța dintre interpreți se păstra permanent, acum locul dansatorului s-a pomenit în spatele balerinei. Totuși interpretul aproape că nu dansa, deaceea putem vorbi mai curând nu despre partitura solistului, dar numai despre o participare tangențială a acestuia în dansul în duet. Scena de dans nu arăta ca o demonstrație a principiului masculin. Noua formă a relațiilor reciproce

în balet – apariția dialogului dintre bărbat și femeie – a jucat un rol enorm în evoluția dansului masculin. Şi aici trebuie să cităm numele lui Pehr Christian Johansson, inițiatorul autentic al noului stil interpretativ. Dansator clasic virtuoz și un excelent partener, Peter Christian Johansson se deosebea prin eleganța manierelor și pozărilor. În dansurile lui, gesturile erau înalte, extinse, capul întors strict bărbătește, un *epaulement* de o corectitudine impecabilă, un *pli*é profund și rapid – amortizat și liber. El atingea înălțimea fără a-și lua avânt, direcționând din loc picioarele strict conform desenului [77, p.13].

Următoarea etapă în constituirea stilisticii și tehnicii dansului clasic este legată de numele lui M.Fokin, T.Karsavina, V.Nijinsky, A.Pavlova și alții. Este important a menționa că fiecare dintre ei și-a adus contribuția de neprețuit în dezvoltarea tehnicii dansului clasic. Ei confereau procedeelor deja inovate o noua semnificație, extinzând posibilitățile acestora.

M. Petipa a reîntors dansului rolul de altădată, anulând opinia perimată despre inferioritatea lui artistică. Mișcările puternice, amortizate ale dansatorilor subliniau contrastant plastica rafinată a variațiilor feminine. Culminația dansului erau turele în aer, când interpreții, aranjați de-a lungul rampei, unul după altul, zburau, tăind de patru ori fraza muzicală, într-o simetrie intenționată brutalizată a repetărilor. Renăscând principiul masculin în balet, M.Petipa și-a folosit experiența în rezolvarea aranjamentelor variațiilor feminine, aplicând-o creator la elaborarea dansurilor sale bărbătești. Anume grație lui M.Petipa baza psihologică a interpretării a devenit ulterior obiectul unei atenții deosebite din partea maeștrilor de balet, pedagogilor, interpreților ruși. Primul deceniu al secolului XX se caracterizează prin activizarea interpretării bărbătești, întâietatea trecând de la balerine la dansatori, alimentând fantezia maeștrilor de balet. Cei care montau au descătușat dansul bărbătesc și i-au indicat calea de afirmare pe scenă. Elementele psihologismului, pe care le-a obținut în spectacole dansul bărbătesc, solicitau de la artist activism tehnic și direcționare spre un scop bine determinat, ceea ce, în particular, se exprima prin caracterul puternic al susținerilor, prin rotiri și salturi curajoase. Tot mai clar a început să se delimiteze spiritul dansului masculin de cel feminin [77, p.13-14].

Un curent revoluționar în dezvoltarea artei baletului l-a introdus un reprezentant remarcabil al artei Secolului de Argint M.Fokin. Una dintre principalele idei ale lui era că nu trebuie alcătuite combinații din mișcări dansante deja elaborate și stabilite, ci urmează a fi creată, în fiecare caz, o nouă formă, care ar developa mult mai organic și mai convingător din punct de vedere artistic conținutul creației. Ceea ce a contribuit în mare măsură la evoluția în continuare a artei baletului [77, p.15].

Dezvoltarea dansului clasic bărbătesc în anii ’20 și ’50 ai secolului XX s-a desfășurat în câteva direcții, în special privind marile salturi și rotiri. S-au complicat tradiționalele *pas*, s-au

introdus noi procedee de finalizare a mișcărilor (*saut de bascque* dublat cu lăsarea pe genunchi, *tour* dublu cu finalizarea în poza primului *arabesque*, *attitude* etc.). S-au creat noi combinații de *pas* și procedee de interpretare a lor (*jeté entrelase* cu *foueté*, *revoltade* cu lăsare pe genunchi etc.). Au apărut noi elemente de dans pe baza unor *pas* canonice: *jeté en avant* cu îndoirea în *passe* a piciorului în timpul zborului, două *tours* în aer cu piciorul îndoit la *passe*, *jeté en tournant* în poza *attitude* etc. [77, p.15-16].

De menționat în afara analizei noastre a rămas un șir de personalități marcante: coregrafi, dansatori, maeștri de balet, dar fiecare la timpul său și-a adus contribuția considerabilă la dezvoltarea tehnicii dansului clasic. Rămân în afara analizei și coregrafi și dansatori contemporani din două cauze: etapa contemporană de dezvoltare a dansului clasic este una cercetată mai profund (*a se vedea* lucrările lui I.Ginot, M.Michel, M. Valukin, A.Pacard etc.); iar despre unii dintre aceștia vom vorbi în paragraful următor, unde vom încerca să analizăm dezvoltarea tehnicii dansurilor în contextul postmodernismului.

În corespundere cu abordarea noastră ce ține de dihotomia dezvoltării dansului scenic – nonclasic și clasic – se impune oportun a analiza constituirea stilisticii și tehnicii dansului scenic. În virtutea marii diversități a dansului nonclasic la diferite popoare, este foarte dificil a urmări cum s-a dezvoltat tehnica acestor dansuri, fapt ceea ce implică cercetări suplimentare. Totuși vom încerca să urmărim evoluția ei pe exemplul tehnicii reverenței, care este caracteristică pentru mai multe specii de dansuri.

Reverența este parte componentă a tuturor dansurilor secolelor XVI-XVII, deși unii afirmă că reverențele erau mai multe decât mișcările dansante.

Reverențele secolului al XVI-lea. Erau niște o reverențe adânci ale doamnelor secolului al XVI-lea construite pe poziția IV neîntoarsă. Aceasta se explică prin faptul că rochia era lungă, greoaie, cu o mulțime de falduri; întorsătura era de prisos, deoarece tălpile picioarelor oricum nu se vedeau. În afară de aceasta, tehnica dansurilor de salon ale secolului al XVI-lea în genere nu cunoștea acea întorsătură atentă a picioarelor care a apărut în secolul al XVII-lea. Rochiile doamnelor în secolul al XVI-lea erau atât de lungi, încât în timpul mișcărilor trebuiau ridicate din față. Drept urmare, în special în dansuri, femeile găseau un șir întreg de poziții ale mâinilor care erau necesare pentru a ridica rochia și a facilita mișcările picioarelor. Însă, obișnuindu-se să țină în permanență rochia, mâinile și în stare liberă preluau aceiași poziție, de parcă ar fi ținut rochia.

Salutul și închinarea cavalerului secolului al XVI-lea. Salut se numește partea introductivă a închinării, exprimând onoarea prin scoaterea pălăriei, după care urmează închinarea propriu-zisă. Însăși închinarea cavalerul o face fără nicio reverență, aplicând doar corpul. În închinarea de la curte se apleca și capul.

Reverențele și închinările secolului al XVII-lea. Închinările în timpul dansului se deosebesc de cele cotidiene, întâi de toate prin faptul că ele sunt subordonate măsurii și ritmului muzical; în afară de aceasta, în închinarea dansantă se subliniază o anumită întorsătură a pozițiilor picioarelor și se fixează mai expresiv poziția. Cavalerul, închinându-se în dans, se apleca mai jos decât în mod obișnuit, deoarece în dans reverențele joase ale doamnei îl obligau la simetrie.

Dacă închinările secolului al XVII-lea se deosebesc considerabil de închinările secolului al XVI-lea, ulterior și reverența, și închinarea puțin s-au schimbat, preluând de la școala franceză maximum de eleganță.

Reverențele și închinările secolului al XVIII-lea. Reverența doamnei și închinarea cavalerului erau constituite pe unele și aceleași mișcări, însă reverența doamnelor este mai adâncă.

Primul tip de reverență este *reverența înainte*.

Poziția inițială este poziția III; piciorul drept înainte.

La „unu" – piciorul drept alunecă înainte în poziția IV cu vârful piciorului întins. Greutatea corpului vine pe piciorul stâng.

La „doi" se face un plié moale pe piciorul stâng, înclinând corpul și capul înainte.

La „trei" – o ridicare lină.

La *reverența în părți* poziția inițială este poziția III; piciorul drept înainte.

La „unu" – piciorul drept alunecă în poziția II și greutatea corpului trece pe el.

La „doi" – piciorul stâng se aduce la piciorul drept în poziția III la *plie* și imediat revine în poziția IV.

La „trei" – ridicare lentă.

În menuete aceste închinări se interpretează mult mai solemn și lent, ocupând două tacturi a câte 3/4, în gavotte – un tact la 4/4.

Reverențele și închinările secolului al XIX-lea. Principiul închinării puțin s-a schimbat în secolul al XIX-lea. Închinarea a rămas aceeași reverență franceză elegantă, cu atât mai mult că liniile rochiilor feminine între anii '30 și '80 aveau foarte mult comun cu fr. *robe rond* și *panie* („rochie rotundă", rochie largă cu un inel-carcasă jos) a secolului al XVIII-lea.

Reverența se interpreta din poziția III; piciorul drept înainte.

La „unu" – piciorul drept se aduce la poziția II, luând greutatea corpului.

La „doi" – piciorul stâng se aduce la dreptul în poziția I.

La „trei" – piciorul stâng, fără a se reține, se trage în urmă în poziția IV la *plie*.

La „patru" – o ridicare lentă (greutatea corpului vine pe piciorul stâng) și piciorul drept se întinde în poziția III înainte.

Închinarea bărbătească și-a păstrat numai în dansuri trăsăturile de bază ale închinării secolului al XVIII-lea, iar în viața cotidiană și-a pierdut întorsăturile pozițiilor IV și III. Închinarea se făcea după cum urmează: un pas într-o parte, piciorul liber întins înainte și o închinare lejeră a corpului, apoi același picior ușor se retrăgea puțin în urmă și corpul se îndrepta. La sfârșitul secolului XIX această retragere a piciorului a dispărut, au rămas numai pasul într-o parte, piciorul liber întins înainte și închinarea lentă a capului fără a înclina corpul.

În secolul al XIX-lea școala franceză de dans de salon treptat dispare. Astfel, salturile ușoare care erau obligatorii în secolul al XVIII-lea, au fost înlocuite cu *chasse*, *achasse*, la rândul lor, schimbate cu pașii. În cele din urmă, în locul reverențelor, doamnele au început să facă așezări întrerupte, libere și rapide, fără respectarea pozițiilor. Formal, se mai menținea faima și principiile școlii franceze de dans, însă dansurile slave – valsul, polca, mazurca, constrângând dansurile franceze lente, tot mai mult îndepărtau arhaismul dansurilor devenit deja străin [101, p.24].

De menționat că constituirea tehnicii viitoarelor dansuri scenice – nonclasic și clasic – s-a produs până în secolul al XVI-lea în cadrul acelorași forme de dans: cotidian, popular, de salon etc. Însă deja în această perioadă (în mare măsură) se puteau găsi elemente separate de tehnică care mai apoi au trecut sau în dansul clasic, sau în cel nonclasic, sau în ambele concomitent. Totodată, se poate concluziona că, în virtutea anumitor factori istorici și culturali, dansul clasic a fost supus unei stricte reglementări, atât în planul stilisticii, cât și în planul limbajului, tehnicii.

În acel timp, dansul scenic nonclasic, în virtutea specificului și diversității de gen, nu a fost stilizat strict aidoma celui clasic. Spre exemplu, dansul popular scenic al unui anumit popor poate avea unele norme, iar al altui popor – alte norme (spre exemplu, toți deosebesc dansul popular gruzin de dansul popular moldovenesc), iar normele dansurilor de salon se deosebesc de normele dansului sportiv.

Totodată, pe parcursul constituirii dansului scenic nonclasic se poate urmări, independent de gen, și prezența unor forme stilistice generale, a unor tehnici comune de dans: simetria salturilor, reverențele etc. Totuși, chiar în cadrul aceluiași gen al dansului scenic nonclasic, spre exemplu, al dansului de salon, pot coexista diferite cerințe față de un dans sau altul. E și firesc că tehnica interpretării *valsului* se deosebește după stilistica sa de tehnica interpretării *mazurcii* sau *polcii*. Constatarea se referă și la dansul popular scenic. Interpretarea horei, spre exemplu, se deosebește stilistic de interpretarea sârbei etc. Ca și tehnica dansului clasic, tehnica dansului scenic nonclasic s-a dezvoltat și după legitățile sale interne. Astfel, anumite procedee s-au cizelat, s-au adus până la un anumit nivel estetic, altele, din anumite cauze, au dispărut, s-au perimat, și au apărut procedee noi/ tehnici mult mai avansate, unele s-au împrumutat din alte genuri ale artei coregrafice [101, p.26].

În încheiere, este necesar să formulăm unele concluzii importante pentru cercetarea noastră:

1. Analiza evoluției stilisticii și tehnicii dansurilor clasic și nonclasic, analiză nici pe departe completă, ne-a permis să urmărim atât consecutivitatea, cât și dihotomia constituirii și dezvoltării artei dansului pe parcursul câtorva secole.
2. Coregrafia, ca specie a artei, reflectând unele sfere ale realității, dispune de legitățile sale proprii, inclusiv estetice. Evoluția limbajului dansului a predeterminat și i-a conferit dansului statut de artă. „Limbajul dansului este cel al sentimentelor omenești, și dacă cuvântul semnifică ceva, atunci mișcarea dansului exprimă și redă sens numai atunci când, aflându-se în combinație cu alte mișcări, servește evidențierii întregii structuri imaginare a creației. Caracterul sintetizat și polisemnatismul limbajului coregrafic implică aplicarea legilor speciale de reflectare a realității, constând în convenționalitatea poetică a imaginilor coregrafice. Anume acesta este considerentul din care schimbarea legilor estetice într-o perioadă sau alta a istoriei culturii determină și metoda creării artei de către coregrafi” [143, p.7-8].
3. Dezvoltarea dansului scenic clasic și nonclasic, în planul tehnicii și stilisticii, pe parcursul istoriei sale a demonstrat atât aspecte comune, cât și specifice, însă întotdeauna în intercorelare și influență reciprocă, chiar și în prezența anumitor contradicții.
4. Dezvoltarea dansului scenic nonclasic, a stilisticii și a tehnicii sale, pe parcursul istoriei și până în timpurile noastre a creat premisele apariției noilor genuri ale artei scenice – a *dansului modern* și a *dansului postmodern*. La rândul său, dezvoltarea dansului scenic clasic a predeterminat apariția noilor direcții ale artei baletului.

3.2. Particularitățile stilisticii și tehnicii dansului scenic în contextul modernismului și postmodernismului

Dezvoltarea dansului de orice tip, apariția noilor genuri ale artei dansului, de regulă se corelează, în primul rând, cu noile abordări ale stilisticii și tehnicii dansului. La etapa contemporană în arta coregrafică au apărut numeroase curente, legate atât de epoca modernismului, cât și de epoca postmodernismului.

Acestei probleme și-au consacrat lucrările Jacques Baril (*La Danse moderne, de la Isadora Duncan la Twyla, Tharp*, Paris, Vigot, 1977), Leonetta Bentivoglio, (*La Danza Contemporánea*, I Manual Longanesi & C.Milano, 1985), Rudolf Laban, Mary Wigman (*À la recherche d'une danse moderne*, Chiron, 1996), Vadim Nikitin (*Măiestria coregrafului în dansul modern. Tutorial*, a treia ediție, Sankt Petersburg, Moscova, Krasnodar: Editura Lani, Editura Planeta

Music, 2017; *Modern-jazz dans*, Moscova, 2000), I.Ginot, M.Michel (*Dansul în secolul XX*, București, Art, 2011) etc.

Aproape toți autorii nominalizați opinează univoc că apariția dansului modern a fost determinată de istoria dezvoltării artei coregrafice, care s-a schimbat tot timpul sub influența factorilor interni și externi. Astfel spus, căutarea noilor forme, a noilor mijloace, a noii filosofii a dansului a fost mereu actuală. În special aceasta s-a manifestat la sfârșitul secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea.

În cadrul artei coregrafice au apărut un șir de termeni care adeseori se interpretează diferit: *contemporary dance*, dans modern, dans postmodern, dans contemporan etc. În acest sens, ne alăturăm opiniei potrivit căreia „*contemporary dance*” (dans modern) este denumirea generalizată a diverselor direcții de dans: balet contemporan, dans modern, dans postmodern etc.

Noțiunea „*contemporary dance*” nu trebuie confundată cu noțiunea „*dans contemporan*”, ca denumire generalizată a dansurilor contemporane, inclusiv a celor nonclasice. La „*comtemporary dance*” se referă numai dansurile scenice.

Așadar, după cum am remarcat deja, „dansul se află întotdeauna în dependență semnificativă de acele transformări ale contextului istoric și general cultural care s-au produs pe parcursul secolului al XX-lea și au fost provocate de căutarea paradigmei axiologic-estetice, conotative și tehnologice, inclusiv a paradigmei „artei noi”. Dezvoltarea istorică și estetică a dansului secolului al XX-lea se caracterizează prin schimbarea radicală a modului de a înțelege rolul dansului și, corespunzător, a formei expresivității corporale. Probabil, în prezent este prematur să se facă careva concluzii finale referitoare la acest proces, însă logica lui se identifică cu o anumită doză de verosimilitate în estetica contemporană [143, p.11-12].

„Experimentele în domeniul mișcării și parțial al dansului s-au început încă la mijlocul secolului al XIX-lea. În context poate fi amintită teoria „expresivității corporale” a lui François Delsarte și experimentele lui Émile Jaques-Dalcroze în „domeniul creării alfabetului mișcării pentru întruchiparea vizuală a muzicii” [143, p.8]. După cum afirmă S.Volkonsky, F.Delsarte a fost fondatorul științei despre expresivitatea corporală. El a stabilit corelația dintre starea emoțională a omului și mișcarea corpului [*Apud* 143, p.72]. „La Delsarte legile mișcrării derivă din expresivitatea mișcării omului, iar corpul lui este un mijloc simplu pentru reproducerea mișcării. Sistemul său constă din trei părți: statica, dinamica și semiotica (legătura dintre gesturi și simțuri). El a stabilit paritatea a trei limbaje: „senzorial”, organul lui fiind vocea; „eliptic”, care se transmite prin gesturi; „filosofic”, care se exprimă verbal. Astfel, a propus o gradație extrem de exactă privind funcționarea fiecărei părți a corpului și legătura ei cu emoțiile. Francois Delsarte a fost primul care a argumentat științific gesturile umane și a dat fiecăruia o denumire. El a tins să

elucideze modul în care mișcarea corporală devine material pentru imaginația artistică [143, p.73].

Un factor important în constituirea tehnicii dansului este gândirea coregrafului, deoarece mișcarea servește drept catalizator al procesului de gândire a coregrafului. Deosebirea principală dintre dansul contemporan și coregrafia clasică constă în aceea că drept temelie a creației coregrafului servește nu limbajul codificat al mișcărilor, ca în baletul clasic și în alte sisteme de dans fixate, ci operarea liberă cu informația chinestetică, care depinde numai de senzațiile coregrafului. În dansul contemporan dispare problema selectării mijloacelor expresive, adică este lipsă etapa conștientizării teoretice a viitoarei piese de artă, creată sub influența anumitor excitanți externi (muzică, libretto). Coregraful dansului contemporan transformă în mișcare gândurile, sentimentele și ideile sale, nefiind limitat de niciun cadru sau de convenționalități.

Mișcarea (inclusiv dansantă) își are legile sale de existență, care, de regulă, nu depind de gândirea interpretului sau a coregrafului orientată spre un anume scop; mișcarea prin însăși esența sa se impune ca valoroasă, sarcina coregrafului constând în a o evidenția și subordona perspectivelor de dezvoltare, adică mișcarea conduce gândul coregrafului, și nu invers, ca în coregrafia clasică.

A învăța să înțelegi logica dezvoltării mișcărilor la nivel subconștient, empatic, să cercetezi cu ajutorul improvizației toate căile posibile de dezvoltare a mișcării sau a frazei coregrafice, să o alegi pe cea mai bună care exprimă cel mai adecvat viziunea coregrafului – așa arată calea căutărilor creative în coregrafia contemporană.

Formula „dansul ca formă cinetică (motorie) și chinestezică, legată de senzația mișcării, a fost propusă de Irina Gherasimova. În cercetarea sa ea examinează acest tip de gândire în aspect cognitiv, adică se adresează analizei mișcării „în actele cunoașterii, comunicării, creării, instruirii și transformării” [88, p.138].

Termenul „chinestezie”, care semnifică senzația mișcării în mușchi, și în articulațiile corpului, la început avea o utilizarea limitată și era vehiculat în temei de către fiziologi.

În prezent, despre chinestezie vorbesc nu doar fiziologii. Cuvintele „chinestezie”, „chinestetic” au obținut în ultimele decenii o utilizare mai amplă datorită psihologilor, care au studiat interacțiunea omului cu mediul ambiant, canalele prin care omul obține informație despre lume și despre ceea ce se include în această lume. Chinesteticienii sunt oameni ai acțiunii, instrumentul lor de bază al percepției este corpul, iar metoda de existență este mișcarea, acțiunea.

Mișcările, mimica, gesturile, pozele în anumite condiții joacă rolul simbolurilor, adică se creează un anumit limbaj chinestezic. Coregraful este artistul care creează imaginea cu ajutorul mișcării, specificul limbajului său creativ constă în aceea că gândurile, sentimentele, trăirile el și le exprimă prin mișcările corpului, gesturi, mimică, fără a le verbaliza; vorbirea devine însuși

dansul.

Astfel, se poate trage concluzia că gândirea coregrafului poartă un caracter vizual chinestetic, adică cu ajutorul mișcării coregraful creează imagini vizuale, care sunt un mijloc de exprimare a viziunii sale creative.

După cum afirmă Galina Burțeva: „Impulsurile senzitive spontane ale coregrafului se transformă direct în mișcările corpului omenesc stabilite la hotarele unui îndelungat proces temporal de creare și montare a dansului cu ajutorul activității de gândire. Înțelegem, totodată, că actul de creație include, pe lângă operațiile de gândire, și alte procese și factori psihologici, orientați spre formarea practică a imaginii coregrafice prin intermediul tehnologiilor creației artistice (procedee, metode, mijloace de creare a imaginii coregrafice) și spre realizarea ei practică (metodica montării și activității repetiționale)" [74, p.23].

Se poate concluziona că gândirea coregrafului este imposibil să nu fie corelată cu activismul motor (corporal-senzitiv) al personalității creative; altfel spus, esența gândirii coregrafice constă în acțiunea senzomotorică a corpului omenesc. În practica coregrafică este uzual aforismul „Coregraful gândește cu picioarele", care reflectă prevalarea experienței empirice asupra gândirii creative senzoriale, imaginative și logice.

În acest context E. Valukin scria: „mișcarea este determinată de forța relativă a tuturor mijloacelor acționale plastice. Ea trebuie să fie încărcată cu energie internă, cu semnificație și conținut. Fața dansatorului, corpul, gestul servesc drept posibilitate de bază de a transmite expresia. Expresia este sau trebuie să fie prezentă chiar și interpretând exersarea" [77, p.39].

Cel mai cunoscut cercetător al mișcării în arta dansului este Hubert Godard (Universitatea din Montreal, Canada). El este autor al mai multor lucrări, printre care *Mouvement et corps du geste, Le geste manquant* [Apud, 11].

Keith Thomas este un alt autor cunoscut care a dedicat problemei gesturilor lucrarea *O istorie culturală a gesturilor* [Apud,10].

Anume, K.Thomas afirma, că gestul poate fi studiat în plan istoric, fiind un element important de diferențiere socială dar și individuală. Gesturile se studiază și de antropologi, ca modalități de comunicare nonverbală. Gestul este un însoțitor inseparabil al limbajului vorbit, dar și al limbajului emoțiilor și al creativității, în primul rând, al plasticii coregrafice.

I.Ginot și M.Michel constată că există mai multe studii privind clasificarea dansurilor după epoci istorice, origini geografice, categorii sociale, preferințe muzicale, ori după forma spectacolelor coregrafice și, practic, prea puțin studii privind valorile/valențele interne a gestului care conferă sens [11].

Atenția față de valențele gestului și mișcării, față de calitatea lor, face să apară corelații și similitudini între tipuri de dans situate, de obicei, în categoriile dihotomice. Sensul se produce în însuși gestul**.**

O altă direcție de studiere a gestului ține de locul acestuia în triada „cuvânt-gest-muzică”. În această triadă muzica ocupă un loc specific. Precum cuvântul și dansul, care au valențele scenice indiscutabile, așa și muzica este „vorbită” sau „dansată” în cadrul oricărui spectacol de teatru și, desigur, în cel de dans.

Pentru coregrafi, dansul ca artă a mișcării stă la originea tuturor lucrurilor, muzica însuși neputând exista în absența mișcării. Unii văd în muzică un dans al sunetelor și privesc dansul ca pe o muzică a sferelor, a corpurilor. Integritatea cuvântului, muzicii și dansului (ce include gestul, plastica, expresia) creează noi și originale forme ale spectacolelor coregrafice.

În acest context, putem deduce și formula următoarele prevederi teoretice și metodologice:

- Fiecare gest poate funcționa ca un cuvânt, ca o silabă sau ca o interjecție. Gesturile, mișcările, se succed în fraze, ca în discursurile verbale sau cele sonore; această înlănțuire se organizează ritmic [10].
- Gestul și mișcarea în arta dansului sunt privite ca unități ai narativului plastic **și** stilisticii dansului.
- Studiul gestualității reprezintă punctul de conștientizare a unui mecanism corporal de către dansator.
- I.Ginot și M.Michel au afirmat că „analiza și înțelegerea conținutului dinamic al gestului ne ajută să apropiem familiile estetice în mod tradițional opuse: tehnica Agrippina Vaganova ar fi înrudită din acest punct de vedere cu demersul lui Doris Humphrey ”[11, p. 285].
- Dansatorii sunt promotori, mesageri, martori ai evoluției coregrafice în profunzimea genezei gestului.

O popularitate largă în toată lumea a obținut teoria corelării mișcării cu ritmul a lui Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Influența acesteia s-a răsfrânt asupra creației Isadora Duncan, Ruth St. Denis și a altor interpreți ai dansului modern. La baza teoriei sale, Dalcroze a pus învățătura despre ritm ca element de sinteză, de contopire organică a muzicii și plasticii. „Ritmul muzicii și ritmul în plastică sunt strâns legate. Ele au aceeași bază comună – mișcarea” [92, p.147].

Ținând cont de ritmul muzical redat prin mișcare, el a tins să creeze o metodă de a lega armonia sufletească și corporală a interpretului cu lumea înconjurătoare. În lucrările sale Dalcroze a cercetat influența ritmului muzical asupra formării psihicului, a elaborat o nouă metodă de

învățare a muzicii, potrivit căreia, pentru însușirea rapidă și deplină a ritmicii, a caracterului emoțional și a conținutului imagistic al creației, ea trebuie să fie „trăită corporal” și transformată în mișcare. El scria: „Fiecare mișcare muzical-ritmică trebuie să-și găsească în corpul jucătorului mișcarea corespunzătoare a mușchilor. Ritmul, ca și dinamica, depinde totalmente de mișcare și de prototipul său apropiat – sistemul nostru muscular. Toate nuanțele tempoului – *allegro, andante, accelerendo, retenuto,* precum și toate nuanțele energiei – *forte, crescendo, diminuendo* – pot fi percepute de corpul nostru și perspicacitatea sentimentului nostru muzical va depinde de perspicacitatea senzațiilor noastre corporale” [143, p.74].

Așadar, baza dansului contemporan o constituie abordarea specială a mișcării, a tehnicii dansului, care nu se supune legilor clasice, dar folosește în plină măsură posibilitățile corpului omenesc. „Oricât de exact tehnic s-ar executa pozele, oricât de exact s-ar respecta ritmica mișcărilor și coordonarea elementelor în parte – toate acestea nu vor atinge perfecțiunea, nu vor căpăta dezvoltare imagistică dacă nu vor fi pline de conținut, dacă nu vor reda ideea, gândul, sentimentul înaripat” [77, p.11]. „În dans există nu doar dinamica mișcării, dar și, prin interpret, dinamica pozei, prin care își găsește exprimare potențialul mișcării ce se transmit spectatorului” [77, p.30].

„Dansul contemporan (*Contemporary Danse*) este o direcție a artei dansului ce include tehnicile și stilurile de dans ale secolului XX – începutul secolului XXI, care s-au format pe baza dansului modern și postmodern american și european. În acest context, dansul este examinat ca instrument de dezvoltare a corpului dansatorului și de formare a lexicului coregrafic individual al acestuia. Ca mijloace de exprimare servesc sinteza, actualizarea și dezvoltarea diferitor tehnici și stiluri de dans. Pentru dansul contemporan este caracteristică direcția de cercetare condiționată de interacțiunea dansului cu filosofia mișcării și cu ansamblul de cunoștințe despre posibilitățile corpului omenesc” care se află în continuă dezvoltare [178].

În dansul contemporan, ca specie a artei, este importantă legătura nemijlocită dintre chipul creat de interpret și experiența sa personală subiectivă, experiența psihofizică a corpului său, care își găsește expresia în mișcările și comportamentul corpului în cadrul unui anumit context artistic. Expresia corporală nu este doar forma existenței materiale, ci, întâi de toate, o modalitate de a reda relația corpului cu sine însuși, cu lumea; ea este stilul și forma experienței corpului. Totodată, dansul ca atare nu prezintă în sine mijloace de fixare a acestei experiențe și nu este capacitatea tehnologică de a semnifica acel ceva ce este transcendental pentru experiență. Aici cităm spusele cunoscutului teoretician și practician al dansterapiei Alexander Ghirshon, căruia îi aparțin conțin câteva teze conceptuale și estetice ale dansului contemporan. În mare parte, ele evidențiază principiile de bază ale gândirii artistice creative a coregrafului la etapa contemporană de dezvoltare

a artei dansului:

- adevăratul creator își creează legile sale. El nu tinde să încalce reguli deja stabilite și stereotipuri, el pur și simplu își stabilește legile sale, care pot și să nu coincidă cu standardele convenționale;
- ideea autentică a dansului nu poate fi redată în cuvinte. Mai exact, cuvintele nu o pot epuiza. Aici transferul adecvat dintr-un limbaj în altul este imposibil, dar nici nu este necesar;
- intelectualitatea dansului contemporan este corelată nu cu raționalitatea, dar cu complexitatea și claritatea limbajului în care vorbește și creează artistul;
- dansul contemporan este întotdeauna înțeles în mod individual, opinia despre el insumând o mulțime de percepții, trăiri și emoții [143, p.74]

Natalia Kuryumova opinează: „Dansul contemporan este o artă interpretată în principial cu dreptul de autor, individual. Ea aparține sferei artei neclasice și în general gândirii umane, care respinge prezența unor etaloane, modele, standarde și mizează pe individualitatea autorului care creează lumea sa artistică proprie. El nu plasează în prim-plan idealul și frumusețea, ci mai curând tinde spre a reda cu exactitate starea lumii contemporane și a omului în ea” [125, p.3].

Dansul contemporan este construit pe istorii corelate și clare, dar este mai curând expresia senzațiilor și experienței trăite, simțite. Logica dezvoltării, dramaturgia dansului-spectacol contemporan nu presupune o simplă fabulă cotidiană și banală. Structura lui seamănă mai mult cu o succedare de metafore și chipuri. Totodată, structura acestuia admite un amestec a totului cu toate – dans, teatru, cânt, declamare și vorbire în direct etc.

Dansul contemporan tinde spre depășirea hotarelor artistice, declară neapartenența sa la artă. A devenit principial refuzul la interpretarea dansului în limitele stricte ale operei de artă. La ordinea de zi se înaintează spontaneitatea, existența în regim online, experimentul permanent cu mișcarea, lucrul în mediul în afara scenei, dezvoltarea formelor artistice ale dansului în diferite genuri de acțiuni, performanțe. Dansul contemporan pune în prim-plan corpul omenesc, capacitatea lui de a interacționa cu mediul ambiant, de a reacționa la el, de a elabora imagini și sensuri, de a le expune în exterior – ceea ce înseamnă fenomenologia dansului. În sfârșit, dansul contemporan este o artă inegalabilă și nu este ceva unitar, este integrat și mereu actual, multiaspectual, divers și se află în proces de evoluare permanentă. Istoria sa de peste un secol a acumulat o mulțime de abordări, stiluri și tehnici [125, p.4].

Astfel, ținând seama de cele expuse și luând în calcul cercetările anterioare se poate contura o anumită concepție estetică a dansului modern și postmodern, care se bazează pe următoarele principii:

- unitatea stilului și esteticii nu sunt caracteristice dansului contemporan;
- personalitatea interpretului penetrează întregul concept al dansului;
- spațiul dansant se formează ca transcultural și transnațional, cel mai important loc în dans îl ocupă tematica existențială și psihologică;
- combinarea diferitor stiluri și tehnici ale dansului și valorificarea amplă a oportunităților corpului omenesc;
- creația coregrafului niciodată nu este primară, ea există numai ca o rețea de aluzii la alte creații, ca o totalitate de citate;
- în pofida diversității curentelor în arta dansului contemporan sunt relevante două caracteristici ale acestuia: valorificarea propriei plasticității a mișcării, căutarea sensului, crearea artistică autosuficientă; evoluția dansului spre teatru;
- dominarea tipului neclasic de gândire, care presupune valorificarea diferitor metode sintetice, de transfer, ceea ce condiționează ștergerea hotarelor dintre orice paradigme în coregrafie;
- creația în dansul contemporan se axează pe compilație, sinteza formelor și tradițiilor coregrafice generând direcții și stiluri ale dansului la limita imposibilului.

În ultimii ani se face tot mai vădit un amestec de diferite forme de dans. În montările lor toți se străduie să găsească ceva nou, neobișnuit. Însă, deoarece coregrafii profesioniști posedă o mulțime de tehnici, împrumuturile și coeziunea diferitor stiluri devin inevitabile (conform principiului transpoziției), ca și delimitările (conform principiului interferenței).

Se poate concluziona că dansul *contemporary* este un fenomen creat din multiple genuri situat estetic pe diferite planuri. La *contemporary* astăzi sunt atribuite toate direcțiile dansului care există de la începutul secolului al XX-lea (*a se vedea* Tabelul 2.5).

Tabelul 2.5 Inovații și direcții în dezvoltarea dansului contemporan

[*Adaptare după*: 11, p.263-270]

Coregraful sau curentul, țara, perioada	Inovații: corpul, tehnica, mișcarea	Inovații: reprezentările, spațiul, relația cu celelalte arte	Influențe și descendență
PRECURSORII ȘI TEORETICIENII MIȘCĂRII			
FRANQOIS DELSARTE Franța, sfârșitul sec. XIX	**Relațiile gest/ sentiment** • Elaborarea unui cod gestual independent	• Confruntarea limbajului gestual cu cel verbal • Valorizarea gestului și	• Franța • Statele Unite: influența indirectă

	de cel al tradiției dansului clasic • Studierea și codificarea unui sistem logic de relații între părțile corpului, tipurile de mișcare și sentimentele umane • Primul sistem de studiu, de analiză și predare a mișcării • Noțiunea fundamentală de expreisvitate a gestului • Importanța părții de sus a corpului (bust, brațe, față), ca vectori principali ai expresivității și vehicule ale sufletului. Picioarele sunt folosite doar pentru deplasare, diferență esențială față de dansul clasic, care pune în valoare virtuozitatea picioarelor	a rolului său primordial în comunicare • Influența indirectă (prin intermediul elevilor săi) asupra viitorilor pionieri ai dansului modern american	asupra lui Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Isadora Duncan etc.

EMILE JAQUES-DALCROZE Elveția, Germania, anii 1920-1950	**Gimnastica ritmică** • Relațiile mișcare/ritm • Inițierea unei metode de educație prin intermediul mișcării • Principii esențiale: - blocajele corporale sunt la originea blocajelor ritmice - destinderea corporală (relaxarea) este indispensabilă pentru mișcarea corectă - respirația joacă un rol-cheie în obținerea destinderii și ca mișcare ritmică fundamentală • Relația muzică/ mișcare; noțiunea de muzicalitate corporală	• Relația muzică/ mișcare; noțiunea de muzicalitate corporală • Formarea unei serii de viitori pionieri ai dansului modem german	• Germania: Laban, Wigman... • Franța: Nijinski, prin intermediul lui Mărie Rambert...
RUDOLF VON LABAN Germania, Anglia, anii 1920-1960	**Mișcarea ca fundament al vieții, expresie și instrument al stării sociale** • Primul sistem de	• Dansul ca experiență comunitară necesară; educarea indivizilor și a	• Germania: Wigman, Jooss și majoritatea dansatorilor moderni din

	analiză și înțelegere a mișcării sub diferitele sale aspecte: greutate (corporală), spațiu, timp, curgere • Concepție antropocentrică asupra spațiului pornind de la figura kinesferei (o sferă ce înglobează spațiul din proximitatea corpului în mișcare, al cărui centru corespunde centrului de gravitație al corpului)	grupurilor pentru a corecta societatea	perioada inter-belică • Anglia: crearea unei școli • Statele Unite: mai întâi, importanța sis-temului său de notație
PIONIERII			
LOIE FULLER Statele Unite, Franța, sfârșitul sec.XIX-începutul sec.XX	**Teatralizarea mișcării** • Mișcarea mai degrabă ca mijloc decât ca scop • Corpul transformat, mascat (folosirea accesoriilor: pânze, bastoane și efecte complexe de lumini) • Mișcarea ca vizualizare a spațiului (forme și desene create de lumină pe pânze)	• Explorarea noilor posibilități de a obține iluzii scenice, generate de dezvoltarea electricității	• Franța

ISADORA DUNCAN Statele Unite, Franța, Germania, Rusia/ URSS, anii 1900-1930	**Regăsirea naturii. Dansul liber** • Dansul și mișcarea inspirate de relația cu natura și nu de grija de a se conforma unor coduri estetice • Revenirea la mediul înconjurător natural al corpului (contactul cu natura) pentru a găsi inspirația • Studierea corespondenței dintre mișcare și cele patru elemente (apă, aer, pământ, foc) • Noțiunea de libertate și de puritate a corpului	• Funcția spirituală a dansului • Valoarea educativă • Eliberarea corpului feminin • Opoziția față de curentele puritane • Relația cu mișcările filozofice și artistice din alte domenii (teatru, muzică, literatură), mai mult decât cu lumea dansului	• Germania • Rusia
RUTH SAINT DENIS Statele Unite, anii 1900-1930	**Dansul ca expresie a spiritualității** • Căutarea surselor, în dans, în afara baletului clasic: inspirația orientală • Dansatoarea – preoteasă, nu femeie de moravuri ușoare • „Vizualizările muzicale", prim pas al modernității către abstracțiune	• Eliberarea corpului feminin • Funcția spirituală a dansului, legată de un simț exacerbat al spectacularului	• Statele Unite: D.Humphrey, C.Weidman, M.Graham...

TED SHAWN Statele Unite, anii 1920-1950	**Aspirația către un dans modern specific masculin** • Cercetările asupra identificării masculinului și femininului în gest • Stabilirea unei tehnici și a unui antrenament corporal pentru bărbați • Formarea corpului atletic ca act de rebeliune împotriva imaginii curente a dansatorului efeminat	• Studierea bazelor delsartismului și prima concepere rațională a tehnicii dansului modern • Lupta pentru o mai bună imagine socială a dansatorului	• Statele Unite: D.Humphrey, C.Weidman, M.Graham…
GENERAȚIA MARILOR MAEŞTRI			
MARY WIGMAN Germania, anii 1920-1960	**Dansul expresionist** • Dansatorul se confruntă cu forțe care îl depășesc • Spațiul locuit de „parteneri invizibili", care dictează și impun dansul interpretei soliste • Mișcarea înscrisă într-o serie de opoziții: interior/exterior, atracția	• Dansurile de „recital", în care evoluează mai întâi forma solo-ului, ceea ce permite prezentarea în alte locații decât scenele obișnuite • Structurarea profesiei de dansator; misiunea socială și educativă a coregrafului • Dansul – la fel ca și	• Germania: întreaga mișcare a dansului modern din anii '20 și '30, continuată după cel de-al Doilea Război Mondial • Statele Unite: prin intermediul școlii Hanyei

	terestră/dorința de elevație, individul (solistul)/ grupul (ansamblul) • Dansul revelator al figurilor sau temelor universale: vrăjitoarea, moartea etc.	celelalte arte germane din anii '20 – ca reprezentare scenică a unor spații din ce în ce mai în-chise și mai apăsătoare	Holm, a lui Nikolais • Franța: unii elevi ai lui Wigman sunt pionieri ai dansului modern francez
KURT JOOSS Germania, anii 1920-1960	**Esențialismul** • Integrarea elementelor de tehnică clasică în formarea dansatorului • Dansul ca mijloc de exprimare a tuturor sentimentelor umane • Recursul la mimică, crearea unor tipologii de personaje, până la caricaturizare	• Rolul politic al coregrafului; denunțarea reali-tăților economice și politice	• Germania: formarea majorității dansatorilor și coregrafilor din perioada post-belică
BAUHAUS Schlemmer, Kandinsky... Germania, anii 1919-1933	**Abstractizarea** • Corpul ca obiect abstract • Mișcarea ca instrument al proiecțiilor spațiale ale artiștilor plastici	• Scena teatrală ca loc de experimentare al artiștilor plastici	• Germania, în principal pentru artele vizuale • Statele Unite: artiștii de la Bauhaus pre-dau în universități; încurajarea interdis-

			ciplinarității; invitarea lui Cage și a lui Cunningham la Black Mountain College
DORIS HUMPHREY Statele Unite, anii 1930-1960	**„Mișcarea este un arc întins între două puncte moarte”** • Jocurile gravitației, alegerea între acceptarea și respingerea căderii: *fall and recovery* (cădere și revenire), ca elemente structurale ale mișcării și dinamicii • Fluiditatea mișcării, continuitatea, lirismul • Importanța muzicalității mișcării • Mișcarea individuală ca parte sau etapă a concepției generale a coregrafului; dansatorul ca individ, dar și ca element al grupului; mișcarea construită totodată în corpul fiecărui	• Elaborarea unei gândiri coregrafice (compoziția) distincte de concepția asupra dansului (mișcarea individuală a dansatorului) • Muzica drept sursă de reflecție sau de învățare pentru compoziție. • Dansul nu trebuie să depindă de muzică, ci să-și dezvolte propria sa muzicalitate	• Statele Unite: Charles Weidman, Jose Limon...

	dansator și în trecerea de la unul la altul		
JOSE LIMON Statele Unite, anii 1940-1970	**Teatralitatea dansului și a coregrafiei** • Reprezentarea unor personaje tipologizate	• Dansul ca purtător de mesaj; inspirația politică, religioasă…	• Statele Unite: Jennifer Muller, Louis Falcone...
MARTHA GRAHAM Statele Unite, anii 1930-1970	**Dansul ca expresie a inconștientului** • Opoziția contraction/ release; importanța bazinului ca centru al pulsiunilor și dorințelor • Viziunea corpului și analiza legilor mișcării, abordate din punctul de vedere al corpului feminin • Mișcarea ca exprimare a pasiunilor universale • Focalizarea asupra momentelor și a stărilor de criză paroxistică • Rolul primordial al solo-ului: importanța dansatoarei asupra coregrafei	• Spațiul simbolic; obiectele ca reflectări ale fantasmelor, fobiilor, imaginilor interioare ale personajelor reprezentate • Identitatea americană a dansului • Influența psihanalizei, în mod special a lui Carl G. Jung	• Statele Unite și lumea întreagă: M.Cunningham, E.Kawkins, P.Taylor etc. au trecut prin compania sa; crearea de școli în mai multe țări; crearea companiei naționale din Israel…
ALWIN NIKOLAIS	**Abstractizarea. Corpul descentrat**	• Reconsiderarea raporturilor dintre	• Statele Unite: Murray Louis...

Statele Unite, anii 1950-1980	• Reanalizarea principiului centrului de gravitație unic al corpului și a principiului ierarhiei derivate; renunțarea la antropocentrism. Orice punct al corpului poate fi motorul mișcării • Omul – unul dintre elementele universului în mișcare • Corpul metamorfozat: accesoriile, pânzele, bastoanele prelungesc și deformează corpul uman, făcându-l să devină abstract și de nerecunoscut • Improvizația și compoziția ca parte integrantă a formării tehnice. Elevul este responsabil de explorarea propriului său corp	corp și spațiu • Mișcarea ca element al regiei, la egalitate cu accesoriile, proiecțiile luminoase, elementele scenografice, sunetul… • întoarcerea la iluzia scenică	• Franța: C.N.D.C. din Angers, C.Carlson, S.Buirge
ALVIN AILEY Statele Unite, anii 1950-1970	**Dansul modern al negrilor americani** • Integrarea	• Reprezentarea culturii negrilor în afara ghetoului;	• Statele Unite: întregul dans modern al

	dansatorilor negri în dansul modern • Inventarea dansului modern derivat din cultura negrilor americani	integrarea acesteia în lumea dansului modern • Folosirea muzicii acestei culturi • (*gospels*)...	negrilor
RUPTURA PRODUSĂ DE CUNNINGHAM			
MERCE CUNNINGHAM Statele Unite, anii 1950-1990	**Abstractizarea. Rolul întâmplării** • „Mișcarea este expresivă în sine” • Corpul fragmentat; abandonarea noțiunii de mișcare organică, narativă, reprezentativă • Eliminarea personalității, a emoției, a senti-mentelor dansatorului, în favoarea mișcării • Corpul și tehnica prezentate dintr-un punct de vedere „rațional": integrarea achizițiilor clasice în tehnica picioarelor • Dezvoltarea virtuozității	• Înscrierea dansului în istoria artei contemporane pe picior de egalitate cu celelalte arte • Rolul fundamental al colaborării cu John Cage • Influența gândirii zen • Întâmplarea guvernează relațiile dintre muzică, elementele sceno-grafice, lumini și dans • Abandonarea centralizării și ierarhizării spațiului scenic: spațiul sfărâmat și fragmentat; multiplicarea acțiunilor scenice simultane • Colaborările cu cei	• Statele Unite și lumea întreagă • Nașterea generației postmoderne • Influența asupra artei contempora-ne, în special asupra artelor spectacolului

		mai mari pictori contemporani: Rauschenberg, Jasper Johns ș.a. • Abandonarea prerogativelor absolute ale „autorului". Coregraful nu emite judecăți de valoare estetică asupra a ceea ce îi propune întâmplarea • Libertatea spectatorului: privirea nu-i este ghidată, operează singur alegerile în timpul spectacolului	
POSTMODERNISMUL ŞI PERIOADA POSTBELICĂ Începând din anii ’60 și odată cu generația postmodemă, coregrafii încetează să mai creeze „școli", în sensul folosit pentru generația „marilor maeștri”. Datorită acestui fapt, influențele sunt mai puțin directe, mai fragmentate și este încă prea devreme să judecăm influențele determinante asupra generației următoare.			
JUDSON CHURCH și GRAND UNION Statele Unite, anii 1960-1970	**Gradul zero al mișcării, al dansului și al reprezentării** • Reconsiderarea valorilor dansului „modern" • Identificarea amprentelor sociale și ideologice în corp	• Rolul politic al artei contemporane • Dansul în afara cadrului convențional al spectacolului; *performance*- ul în stradă, în galerii de artă etc.	• Statele Unite

	şi în mişcare: corpul antrenat/ corpul „civil", mărcile femininului/ mărcile masculinului etc. • Dezvoltarea performance-ului. Toți „performerii" – actori, dansatori, muzicieni, artiști plastici – au un statut egal în cadrul *perfor-mance*-ului • Rolul improvizației	• Voința de a apropia arta de „marele public"	
GENERAŢIA POSTMODERNĂ Lucinda Childs, Trisha Brown, Meredith Monk, David Gordon, Steve Paxton, Yvonne Rainer etc. Statele Unite, anii 1970-1990	**Demersul experimental ca regulă a compoziției** • Folosirea unor tehnici comune cu alte arte, în special cu muzica • Folosirea aleatoriului • Folosirea principiilor repetitivității (L.Childs, T.Brown, Meredith Monk...) • Reintegrarea unor tehnici de dans existente, clasice sau moderne (L.Childs...) • Improvizația (Steve Paxton) promovată la rangul de tehnică	• Interdisciplinaritatea (Robert Wilson/ L.Childs...) • Întoarcerea la locațiile tradiționale de spectacol • Încercarea de a modifica percepția spectatorului (jocul repetiției...)	• Statele Unite • lumea întreagă

	(contact improvisation)		
TRISHA BROWN Statele Unite, anii 1970-1990	**Mișcarea continuă** • Metoda experimentală de explorare a mișcării, în afara codurilor gestuale moștenite de la perioadele precedente • Inițierea unei tehnici specifice, bazate pe studiul jocurilor gravitaționale; mișcarea fluidă, continuă, lăsând să se vadă mai degrabă fluxurile decât formele • „Corpul-mobil“: corpul ca obiect funcțional, nondramatic	• Scena a *l'italienne* reîn – vestită cu instrumente și metode noi de investigare, dobândite în decursul experimentărilor	• Statele Unite • lumea întreagă
BUTOH Hijikata, Kazuo Ohno, Sankai Juku, Ariadone etc. Japonia, anii 1960-1990	**Dansul tenebrelor** • Mișcarea pentru a drena cursul memoriei • Corpul închis în el însuși, pentru a regăsi starea fetală • Reprezentarea insuportabilului	• Reacția împotriva formelor teatrale tradiționale japoneze și a tehnicilor de dans occidentale	• Japonia • Europa

PINA BAUSCH Germania, anii 1970-1990	**Tanztheater, teatrul-dans** • Dansatorul interpret al propriului său personaj • Rarefierea mișcării dansate, disocierea dintre gestul dansat și situațiile reprezentate • Folosirea tehnicii dansatorului nu pentru a produce mișcare, ci pentru a stăpâni emoția și a o disocia de gest	• Dansul pe urmele teatrului • Reprezentarea derizorie a codurilor sociale (în special a celor burgheze), a inconsistenței raporturilor umane • Cuvântul, jocul, cântecul etc. integrate în reprezentație	• Germania • lumea întreagă
NOUL DANS FRANCEZ D.Bagouet, O.Duboc, J.-C.Gallotta, D.Larrieu, M.Marin, Preljocaj, K.Saporta etc. Franța, anii 1980-1990	**Dans/ teatralitate** • Dansul devine vehiculul emoțiilor și al sentimentelor • Mișcarea ca limbaj al emoției, oglindă a interiorității dansatorului • Transpunerea scenică a stărilor corpului sau sufletului • Exploatarea și standardizarea tehnicilor de dans moderne, moștenite de la generațiile	• Dansul contemporan ca moștenitor al tradiției teatrale franceze • Un public mai larg • Folosirea teatrală a scenografiei (accesorii, spații încărcate)	• Franța • Europa

	germane și americane		
DANSUL CONTEMPORAN TÂNĂR W.Vandekeybus, L.Newson... Belgia, Marea Britanie, Ţările de Jos, Statele Unite, Canada etc. anii 1990	**Standardizarea mişcării. Apropierea noilor lucrări coregrafice de show-urile de televiziune sau fenomenele de modă** • Energia, violența, viteza ca valori comune noilor dansatori, coregrafi și tineretului din anii '90 • Apropierea dintre dansul de scenă și dansurile de stradă (hip-hop) • Corpul războinic, învingător. Estetica șocului	• Dansul mai degrabă ca reflex și vehicul al valorilor societății decât ca loc de învestire a spațiilor noi • Folosirea muzicii, a îmbrăcămintei, a accesoriilor la modă	• lumea întreagă
ÎN PRAGUL SECOLULUI XXI			
„FORMELE NOI": REVENIREA Europa, anii 1990-2000	**Întoarcerea politicului** • Critica instituțiilor • Tehnicile alternative ale anilor 70 revin la modă • Mobilizarea politică • Perceperea corpului este bulversată de aporturile tehnologiilor informatice și	• Revenirea la interdisci – plinaritate • Importanța tehnologiilor informatice și numerice	• Lumea întreagă

	numerice		
LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI			
Radu Poclitaru Începutul secolului XXI	• Noul tip de gândirea coregrafică: cubismul plastic/ plastoforism • Polisemantismul paletei plastice: - Expresionismul teatral; - Simbolismul teatral	• Operarea și interconexiunea a diferitor stiluri; • Acțiuni în zona patratului sau cubului; • Lipsa oricărui „tabu”; • Combinații neprevăzute/impreve zibile.	• Republica Moldova, Ucraina.

Numeroasele direcții ale dansului pot fi divizate în două grupuri mari: dansul ca specie de artă (dansul scenic) și dansul ca fenomen sociocultural sau, altfel spus, dansul pentru spectator și dansul pentru toți (nonclasic).

1. Dansul ca specie de artă e creat de către o persoană concretă sau de un grup de persoane și devine obiect de apreciere din partea spectatorului.
2. Dansul ca fenomen sociocultural este un mijloc de exprimare a emoțiilor, realizează funcția comunicativă și nu are nevoie de aprecierea spectatorului (dansul nonscenic) [143, p.24-25].

În continuare, vom examina unele particularități ale dansului modern ca direcție a dansului contemporan, în particular din punctul de vedere al tehnicii interpretării.

Fondatori ai dansului modern sunt considerați Martha Graham, Doris Humphrey, Helen Tamiris, Hanya Holm.

Meritul lor constă, întâi de toate, în ceea că au fost nu doar coregrafi străluciți și interpreți renumiți, dar și pedagogi, care au creat sisteme de pregătire a dansatorilor în baza concepției lui Émile Jaques-Dalcroze, François Delsarte etc.

Primul pedagog, coregraf și interpret de dans modern a fost M.Graham. La prima etapă a creației sale ea a aparținut școlii realismului psihologic, însă în continuare s-a adresat temei simbolismului și epicului legendar. Eroi ai creației ei au devenit americanii populari în epoca sa: *Scrisoare lumii* (1940), *Primăvara în munții Appalachians* (1944). În continuare M.Graham a creat spectacole bazate pe subiecte ale mitologiei antice și biblice, cărora le era specific psihologismul fin în redarea

chipurilor, metaforismul complicat al acțiunii dansate: *Morțile și intrările* a lui Jonson, *Cu vestea în labirint* a lui Menotti, *Fedra* a lui Starair.

Crearea formei nu a fost pentru M.Graham un scop în sine, întâi de toate ea s-a preocupat de crearea unui limbaj bogat al dansului, susceptibil să transmită întregul complex al trăirilor omenești. Pentru M.Graham dansul reprezintă o expresie a inconștientului, accentul fiind pus pe:

- importanța bazinului ca centrul al pulsațiilor și dorințelor;
- viziunea corpului și valorificarea legilor mișcării, privite din pucnt de vedere feminin;
- mișcarea ca exprimare a pasiunilor universale;
- focalizarea asupra stărilor de criză paroxistică;
- rolul dominant al dansatoarei (al solo-ului);
- valorificarea spațiilor simbolice.

A doua, după importanță, în șirul coregrafilor și pedagogilor a fost D.Humphrey. La fel ca M.Graham, ea a absolvit școala „Denishawn” însă cariera ei scenică a fost scurtă. Din cauza unei maladii acute, a fost nevoită să abandoneze scena și să se ocupe numai de activitatea didactică și cea de montare în trupa lui José Limón, care a continuat tradițiile interpretative ale lui D.Humphrey. Acordând o atenție deosebită cizelării plastice și tehnicității dansului, D.Humphrey se pronunță în același timp împotriva înfrumusețării și stilizării meticuloase. Creația sa a fost influențată de folclorul indienilor americani și al negrilor, precum și de arta Orientului. pentru prima dată în SUA ea a predat compoziția dansului și a generalizat experiența sa în *Arta dansului*, cartea de căpătâi a fiecărui baletmaistru al dansului modern.

În anii ’50 începe să se formeze a treia generație. După al Doilea Război Mondial în fața interpreților tineri și coregrafilor s-a pus destul de categoric întrebarea: să se continue tradițiile generației în vârstă sau să se caute căile proprii de dezvoltare a artei dansului? O parte din coregrafi au refuzat categoric experiența generațiilor predecesoare și s-au aprofundat în experimentare. Mulți dintre ei s-au dezis de spațiul scenic obișnuit și și-au scos spectacolele în stradă, în parcuri etc. Ei negau forma spectacolului, implicând spectatorii în acțiunea teatrală (*happening art*). S-a schimbat atitudinea față de vestimentație, muzică și alte componente ale acțiunii teatrale. Mulți coregrafi au refuzat orice acompaniament muzical și foloseau numai instrumentele de percuție sau zgomotele. Deseori compozitorii deveneau coautori ai baletmaistrului, creând muzica concomitent cu mișcarea [144, p.10].

Unul din acei care au continuat tradițiile generației anterioare a fost J.Limon. Coregrafia lui este o sinteză complexă a dansului modern american și a tradițiilor hispano-mexicane cu începuturi ale contrastelor bruște lirice și dramatice. Montărilor sale le sunt specifice epicul și

monumentalismul. Eroii săi sunt redați în momentele celei mai înalte tensionări, ale extremului, ale avântului sufletesc, când subconștientul le conduce faptele. Inovația lui J.Limon constă în teatralizarea dansului și a coregrafiei, în general: dansul este purtător de mesaj. O mare popularitate au avut spectacolele sale *Dansuri pentru Isadora, Pavana moor, Messa timpurilor de război.*

„Părintele" spiritual al avangardei coregrafice a fost, indiscutabil, Mercier Philip Cunningham . El a fost unul dintre acei care au ales o cale proprie și a fondat propria școală de dans. Spectacolele lui uimeau prin abordarea neașteptată a mișcării. Mercier Philip Cunningham considera spectacolul o asociere de elemente create independent, de sine stătătoare. Colaborând strâns pe parcursul întregii sale activități cu compozitorul John Cage, el a aplicat multe idei ale acestui compozitor în spectacolele sale, bazate pe „teoria întâmplărilor". Perceperea inovatoare a relațiilor reciproce dintre mișcare și spațiu, mișcare și muzică a dat imbold la crearea unor spectacole care au deschis calea avangardei coregrafice. M.Cunningham considera că orice mișcare poate fi dansantă, iar compoziția dansului se construiește pe baza legității întâmplărilor. Sarcina de bază a maestrului de balet constă în crearea coregrafiei imediate, în care fiecare interpret își are ritmul său și mișcarea sa. Ca și colegii săi, M.Cunningham și-a creat propria școală și tehnică a dansului.

Aspecte inovative ale creației lui M.Cunningham sunt:

- mișcarea, în viziunea lui M.Cunningham, este expresivă în sine;
- abandonul noțiunii de mișcare organică, narativă, reprezentativă;
- eliminarea emoțiilor, sentimentelor în favoarea mișcării;
- integrarea abilităților clasice în tehnica picioarelor;
- descentralizarea ierarhizării spațiului scenic;
- întamplarea guvernează relațiile dintre dans, muzică și elementele senografice.

Alte câteva nume ale reprezentanților așa-numitului avangardism „post - modern" sunt: Paul Taylor, Alwin Nicolais, Trisha Brown; fiecare cu propria viziune asupra lumii, filosofia sa, care și-au găsit exprimare în abordarea mișcării și a spectacolului.

La începutul anilor '70 s-au constituit câteva școli de bază ale dansului modern: tehnica M.Graham, D.Hamphrey; tehnica M.Cunningham. Concomitent s-a dezvoltat și s-a perfecționat tehnica dansului jazz.

E și firesc că pedagogii și coregrafii tot mai mult utilizau în activitatea lor didactică și în cadrul montărilor diverse tehnici și stiluri ale dansului. Unul din cunoscuții pedagogi care a creat tehnica dansului modern a fost Lester Horton. Din școala lui mai târziu au ieșit cunoscuții pedagogi și coregrafi Alvin Ailey, Dean Collins, Carmen de Lavallade și alte. Această școală a pus începutul

dansului *modern-jaz*, tehnică care unește dansul-jaz și dansul modern [144, p.11].

Arta în concepție postmodernistă este principial neomogenă. Ea prezintă un întreg spectru de inovații și repetări. Apar noi arte și dispar altele, tradiționale, sau acestea din urmă sunt supuse unor transformări esențiale. Astfel de procese ce se derulează în paralel – apariția noilor forme artistice în arta contemporană și dispariția celor vechi – sunt legice.

„De la sfârșitul anilor 1970 dansul postmodern devine receptiv la problemele sociale. Spectacolele lui Pina Baush, Lloyd Newson, David Hood, Bill T.Jones se montau adeseori în alte locații decât scena, în spații deschise, în mediul urban și deveneau în felul lor manifestări ale unor fenomene sociale radicale, cum ar fi feminismul și mișcarea gay. Astfel, a doua fază de dezvoltare a dansului postmodern cuprinde anii 1970-1990 și coincide cu perioada răspândirii valului doi al feminismului în țările Europei Occidentale. Ideologii feminismului Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Bracha Lichtenberg Ettinger abandonează politicile ambițioase și acordă atenție teoriilor corpului și luptei cu sexismul.

În dansul conceput pe principiile artei postmoderne nu există o linie coerentă unitară de dezvoltare a subiectului. În locul acesteia apar o multitudine de situații și stări contrapuse momentan. Pentru dansul epocii postmoderne sunt caracteristice emoțiile individualismului, precum și calitatea, generată sub influența filosofiei orientale, ce poate fi redată prin sintagma „imobilitatea în mișcare și mișcarea în imobilitate”. Alte trăsături tipice ale postmodernului ca direcție a dansului sunt: aleatorismul coregrafiei, inconsecvența, dezumanizarea, nesociabilitatea caracteristice teatrului absurdului [143, p.119].

„Postmodernismul a distrus hotarele dintre artă și neartă și a proclamat în pop-artă lozinca „Aceasta o poate face fiecare!”. El a deschis ușile pentru toți doritorii de a se numi creatori – atât pentru genii, cât și pentru aventurieri. În coregrafie, a atrage atenție asupra propriei persoane, a se evidenția a devenit posibil nu doar datorită unei tehnici perfecționate, plasticității, unei școli bune sau unei idei profunde ceea ce necesită muncă asiduă și mari cheltuieli de energie. E mult mai ușor să te afirmi, uimind sau șocând spectatorii, folosind în acest scop orice mijloace. Astfel, au fost lansate idei potrivit cărora în artă căutarea nu se egalează cu rezultatul, că importantă este nu atât lucrarea, creația încheiată, cât însuși procesul de elaborare a acesteia. Într-un șir de cazuri a devenit dificil să delimitezi descoperirile serioase ale unor artiști de plastografiile comerciale ale altora, talentul de lipsa de talent” [143, p.120].

În montările coregrafilor postmoderniști se poate observa o îmbinare parodiinică a elementelor de dans liber, balet-jaz, dans modern, balet-dramă, pantomimă, acrobatică, dans popular și balet clasic, acestea fiind interpretate fără acompaniament muzical sau însoțite de cântări solo și în cor, de recitativ, sonate „stradale”, un amestec al stihiei cotidiene cu cea de joc.

Prin aceste modalități se transmit suspansuri bruște ale dispozițiilor, explozii euforice și accese de melancolie, ceea ce capătă o coloratură simbolică deosebită de dizarmonia armoniei cotidiene. Pentru căutările baletului postmodernist este caracteristică concentrarea asupra naturii filosofice a dansului ca o sinteză a spiritualului și corporalului, a naturalului și artificialului, a trecutului și prezentului. Polemizând cu estetica avangardismului, postmodernul returnează baletului emoționalitatea, psihologismul, metaforismul sofisticat, „umanizează" eroul. Aceasta se subliniază prin includerea în acțiunea de balet a elementelor de joc teatral, solo și duete dansante, construite pe principiul planurilor de proporții și stop-cadrelor din film. Începutul improvizat, de joc subliniază deschiderea conceptuală, coregrafică, caracterul ei asociativ liber. Ceea ce a determinat refuzul principial la dictatul maestrului de balet, echilibrarea rolului coregrafiei și al muzicii – de balet și nonbalet.

Expresie a unei atare sinuozități estetice în tehnica baletului a devenit refuzul la frontal și centrism, atenția fiind direcționată spre spontaneitate, improvizare, accentul fiind plasat pe gest, poză, muzică, pe dinamica mișcării ca elemente de bază ale limbajului dansului [71, p.76-80].

Schimbul reflectării dansante a lumii prin crearea unei asocieri mimate a realității cedează locul lecturării abstract-simbolice a textului din sfera culturii. Înstrăinarea coregrafului-postmodernist în lumea iluzorie face imposibilă delimitarea a ceea ce este „al meu" de ceea ce este „străin". Limbaje străine, culturi, semne se percep ca fiind proprii, din ele se construiește propria lume. Ele pot fi sortate, enumerate, combinate după bunul plac. De aici și creația coregrafică postmodernistă – nu creația gata, finisată, ci procesul de interacțiune a coregrafului cu textul, a textului – cu coregraful, textului – cu spațiul culturii, cu materia spirituală. Proclamându-se ca fenomen transcultural și multimediinic, postmodernul presupune dialogul pe baza informației reciproce, deschidere, orientare spre varietatea vieții spirituale a omului [165, p.190].

În opinia cunoscutului coregraf Alexandr Kukin, „sunt trei idei de bază ale postmodernismului. Prima – trebuie să se tindă ca mișcarea să se curățe de rutină, trebuie să se ajungă la esența ei. Altfel spus, trebuie să se lucreze cu mișcarea. Să se lucreze în permanență, experimentând. A doua – procesul este cu mult mai interesant decât produsul. Trebuie să se găsească noi idei pentru proces. Acestea pot fi jocul, improvizarea, acțiunea netradițională în sală sau performanța cu antrenarea neprofesioniștilor. A treia – se impune o libertate deplină: libertatea alegerii materialului, libertatea ideii coregrafice, libertatea locului prezentării, libertatea vestimentației etc." [*Apud* 143, p.121].

Coregrafia postmodernistă se deosebește prin pluralismul formelor și tehnicilor sale. Dezvoltarea lor este atât de vertiginoasă, încât este dificil a se vorbi despre direcții concrete formate și stiluri ale dansului, care se sintetizează la nesfârșit. Aceasta este legat, întâi de toate, cu

renunțarea la centrism, în sistemul dansului fiind postulat policentrismul. În postmodernism, tradiția ca verigă principală în coregrafia clasică și în cea tradițională cedează locul principiului reprezentativ al exprimării unor imputări imperceptibile, înțeleasă în calitate de senzație, co-participare, amprentă, umbră a trecutului. Astfel, dansul își pierde din prezentativitatea sa psihologică și obiectuală, iar statutul coregrafului presupune că el conștientizează responsabilitatea sa estetică și morală [*Apud* 143, p.121].

În acest deziderat postmodernist pe deplin se încadrează creația lui Radu Poclitaru. Cunoscutul profesor universitar Victor Vanslov scria: ”I.Grigorovici a actualizat baletul și a inițiat, în acest sens, o cale nouă în anii ’60 – ’70 ai sec. al XX-lea. R.Poclitaru face acest lucru în sec. al XXI-lea, depășind impasul arată rădăcinile dansului modern” [*Apud* 162, p.12]. T.Uzun afirmă, că: ”creația lui Radu Poclitaru este strâns legată de spațiul postmodernismului, care actualmente a devenit cel mai atractiv spațiu pentru omul contemporan” [162, p.13]. Postmodernismul a declarat ideea ”artei libere” în cadrul căreia convețuiesc și se întrepătrund stiluri vechi și cele noi, prin pătrunderea în arta eclectismului. R.Poclitaru mărturisea: ”Mie îmi este apropiat dansul liber în montarea căruia nimic nu se neagă și se acceptă diverse stiluri. Dacă este justificată aplicarea mișcărilor dansului scenic în spectacolul meu, eu le aplic, exact astfel și mișcările dansului modern. Dacă montarea spectacolului nu este prinsă de vre-un ”tabu”, atunci paleta este mai bogată. Operând cu mai multe stiluri, eu mă simt cu adevărat liber” [*Apud* 162, p.8]. Aceasta se confirmă în cadrul montării spectacolelor de balet *Romeo și Julieta*, compozitor S. Prokofiev; *Palatul nr.6,* compozitor P. Vasks; *Spărgătorul de nuci*, compozitor P. Ciaikovski etc.

R.Poclitaru a creat un nou tip de gândire coregrafică – *cubismul plastic* sau *plastoforism*, unde fiecare element al formei naște combinații neprevăzute. Toate mișcările dansatorilor sunt executate în zona pătratului, cubului. Tema cubului, pătratului este prezentă aproape în toate spectacolele lui R.Poclitaru. Altă temă importantă în creația coregrafului este tema dragostei libere și fără oricare limite. R.Poclitaru regândește funcțiile dansatorilor, care nu mai dansează pe puante, regândește ideile, abordările cunoscute, el mereu experimentează. Așadar, putem conchide, că paleta stilistică a lui R.Poclitaru este una polisemantică, și poate fi devizată în două direcții (după E.Uzun): (1) *expresionism teatral* și (2) *simbolismul teatral*. R.Poclitaru este paradoxal, novator, experimentator și promotor al postmodernismului.

În ansamblu, direcțiile principale postmoderne în arta coregrafică și, în particular, caracteristicile dansului postmodernist pot fi formulate după cum urmează:

1. Negarea realității lumii, căutarea noilor mijloace de expresie, în parte, a formelor diverse de plasticitate a corpului omenesc necaracteristice coregrafiei clasice.

2. Negarea durabilității acestor forme, chiar libere, și, ca urmare, dansul postmodernist se caracterizează nu prin unicitate, ci prin dispersarea elementelor constitutive.
3. Ordinea nu-i aduce niciun prejudiciu. Solo, duetele, dansul câtorva perechi concomitent în corespundere exactă cu senzația postmodernistă demonstrează deteriorări, explozii, necorespunderi.
4. Lipsa unor puncte de vedere clare.
5. Abordarea haotică a valorilor general-umane, a categoriilor și a noțiunilor.
6. Neclaritatea esenței subiectului creației coregrafice.
7. Absența sens-emisie și prezența unui substrat profund.
8. Lipsa eroului principal sau depersonificarea lui: tendința de a diviza, a reconstrui o personalitate aparte în mulțimea de particule incompatibile una cu alta.
9. Integrarea diferitor specii de artă în dansul contemporan care presupune nu transferul de anumite elemente, dar extinderea spațiului altor arte pentru dans, adică existența dansului postmodernist la intersecția diferitor specii de artă.
10. Dansul postmodern își exprimă sensul autentic prin „jocul în universal” (I.Kondratenko), negând seriozitatea, în care autorul totuși poate integra sensul filosofic [71, p.76-80].

Tehnica dansului postmodern se deosebește prin varietate și prin folosirea tuturor posibilităților corpului omenesc.

In acest sens, următoarele exemple confirmă afirmația despre diversitatea stilisticii și tehnicii dansului postmodern: utilizarea unor termeni-comuni din arte arte; utilizarea aleatoriului; utilizarea pricipiilor repetivității (L.Childs, T.Brown); reintegrarea unor tehnici existente de dans clasic sau nonclasic (L.Childs); utilizarea improvizației (S.Paxton); explorarea mișcărilor în afara codurilor gestuale moștenite de la perioadele precedente; utilizarea tehnicii jocurilor gravitaționale; mișcarea fluidă și continuă (T.Brown); mișcarea pentru a drena cursul memoriei; reprezentarea insuportabililui (Kazno Olino Sancaijuku); utilizarea tehnologiilor informaționale numerice în montarea spectacolelor coregrafice (forme noi).

Astfel, „dansul postmodern dispune de proprietăți estetice specifice, corelate cu estetica nonclasică, recunoscute de limbajul internațional. Lui îi sunt proprii anumite forme existențiale, precum și legătura cu mișcările sociale. De alte curente și stiluri dansul se deosebește nu cronologic, ca fenomen ce urmează după ceva (postmodernul nu dezvoltă și nu duce până la absurditate linia modernului), dar evoluționist, ceea ce presupune dezvoltarea și transformarea lui în ceva de alt gen (postmodernul este o nouă verigă în evoluția culturii coregrafice). Dansul postmodern dispune de proprietăți stabile, constante, demonstrează un nou tip al culturii muzical-coregrafice universale și o formă actuală a teatrului muzical-coregrafic [111, p.99].

3.3. Concluzii la Capitolul 3

1. Analiza diferitor abordări în studierea evoluției dansului scenic confirmă punctul de vedere al multor cercetători, potrivit căruia stilistica și tehnica dansurilor scenice au apărut în epoca antică în cadrul coregrafiei ca artă sincretică. Desigur, tehnica dansurilor sincretice s-a dezvoltat, a căpătat trăsăturile anumitor norme, s-a diversificat sub influența unor factori, astfel încât în secolul al XII-lea a început să capete trăsăturile anumitor forme și o anumită esență estetică.
2. Începând cu secolul al XVI-lea stilistica și tehnica dansurilor scenice, până la delimitarea dansului în clasic și nonclasic, s-au dezvoltat în cadrul acelorași specii de dans. Deși, deja în acea perioadă, unele dansuri se bazau în principal pe tehnica viitorului dans clasic, iar altele – pe tehnica viitoarelor dansuri nonclasice.
3. De remarcat că o influență decisivă asupra constituirii și dezvoltării stilisticii și tehnicii dansului scenic (clasic și nonclasic) au exercitat coregrafii/ dansatorii: P.Beauchamp, A.Vestris, J.- G. Noverre, M.Fokin și alții.
4. Până în prezent, arta scenică coregrafică s-a dezvoltat în cadrul procesului dihotomic: dans clasic – dans nonclasic. În acest context, procesul dihotomic poate fi examinat la macronivel și la nivelul unor genuri aparte ale artei coregrafice. Altfel spus, procesul dihotomiei poate fi urmărit și în cadrul dezvoltării unor genuri aparte ale artei coregrafice: dansul popular – dansul popular scenic; baletul clasic – baletul contemporan etc.
5. În epoca modernismului se întreprind tentative de a argumenta științific natura tehnicii, mișcării în dans, ca mijloc de creare a imaginii coregrafice, ca mijloc de reflectare estetică a realității. Încercarea de a crea o atare teorie din punct de vedere psihologic și biologic au întreprins-o: E.-J. Dalcroze, F. Delsarte, M.Cunningham și alții.

   În viziunea lui M. Valukin: „Integritatea conținutului creației coregrafice, fără a dispune de o tehnică interpretativă exactă, nu poate fi transmisă. Tehnica contemporană cizelată îi oferă dansatorului nu doar siguranță în propriile forțe, o frazare evidentă a acestora, o mare libertate plastică, dar și posibilitatea de a descoperi natura dansului, de a-și transmite atitudinea față de el, de a-i atribui dansului expresivitate, inspirație creativă” [77, p.11].
6. Perioada postmodernă de dezvoltare a artei coregrafice, care se caracterizează prin îndepărtarea de canoanele clasicismului, merge mai departe chiar și de modernism, extinzând cadrul unor forme și genuri ale artei coregrafice deja stabilite. Dacă anterior caracterul nefiresc al tehnicii, al mișcărilor era specific dansului clasic – baletului, atunci la etapa contemporană în coregrafie au apărut multe direcții cărora le sunt proprii mișcări netipice: rap, breakdance etc.

7. Pe lângă apariția noilor direcții în dans, a noilor mijloace expresive, tehnicile clasice ale dansului nu dispar, dar se dezvoltă, capătă un nou conținut, intră în combinații mult mai variate etc. Postmodernismul se caracterizează prin aceea că în arta coregrafică nu este și nu poate fi o paradigmă dominantă. Numai diversitatea abordărilor, direcțiilor, influența lor reciprocă și interpătrunderea creează spectrul multicolor al artei coregrafice.
8. Utilizarea mijloacelor tehnice contemporane în montarea spectacolelor coregrafice se prezintă ca una de perspectivă.

CONCLUZII GENERALE ŞI RECOMANDĂRI

1. Metoda sincronică și diacronică de cercetare a evoluției dansului scenic în contextul abordării dihotomice ne-a permis să determinăm tendințele și particularitățile constituirii artei coregrafice de la debutul formării ei ca gen (secolul al XII-lea) și până în zilele noastre. Am încercat să argumentăm evoluția dansului ca o paradigmă unică, care funcționează și se dezvoltă după legitățile sale. Conform ipotezei noastre, una dintre aceste legități este dihotomia, care se bazează pe principiile interferenței și transpoziției.
2. În virtutea specificului investigației noastre (ea vizează atât istoria constituirii artei coregrafice, cât și anumite aspecte ale teoriei artei coregrafice), am încercat să stabilim modul în care diferite epoci istorice, contexte cultural-istorice au influențat constituirea și dezvoltarea artei dansului în sens larg. Ca și majoritatea cercetătorilor acestei probleme, ne-am referit la început la Epoca Antică, în care am încercat să găsim acele surse și factori care au predeterminat apariția și dezvoltarea dansului.

Analizând cele mai semnificative cercetări științifice, constatăm că apariția dansului are o bază fiziologo-biologică, psihologică și socială. Constituirea dansului ca artă își are originea în creația populară. Începând cu orânduirea comunei primitive, sub influența diferitor factori și condiții, dansul capătă forme concrete și începe să se divizeze în specii și genuri.

3. În cercetarea noastră, pentru prima dată, s-a întreprins analiza evoluției artei dansului în cadrul modelului tridimensional: istorico-cronologic, filosofico-culturologic și propriu-zis coregrafic (artistic).

În cadrul abordării istorico-cronologice am examinat evoluția dansului în Epoca Evului Mediu, în Epoca Modernă și Epoca Postmodernă (contemporană) și am stabilit cele mai semnificative tendințe de dezvoltare a dansului în fiecare epocă.

În cadrul abordării filosofico-culturologice am analizat influența diferitor curente asupra constituirii artei dansului: Renaștere, clasicism, romantism, expresionism, baroc, modernism și postmodernism.

În cadrul abordării propriu-zis coregrafice am relevat legitățile interne de constituire a dansului și, în primul rând, a stilisticii și tehnicii dansului scenic.

4. Una dintre legitățile dezvoltării artei coregrafice este „dihotomia”: începând cu secolul al XII-lea, până la divizarea în clasic și nonclasic, montarea dansului scenic se realiza în cadrul unei paradigme unice. Altfel spus, în această perioadă erau frecvente dansurile cu stilistică nonclasică și cele care aveau la baza lor elemente ale viitorului dans clasic.

5. **5.** Aspectul dihotomic al dezvoltării artei dansului a fost caracteristic pentru toate țările europene, fiecare țară își crea propria cultură a dansului în corespundere cu tradițiile și particularitățile naționale.
6. **6.** Analiza evoluției dansului scenic la etapa contemporană ne-a permis să evidențiem unele particularități de funcționare a legității dihotomiei.

Pe de o parte, acest principiu, care caracterizează dezvoltarea dansului clasic și a celui nonclasic pe parcursul a sute de ani, la etapa contemporană își schimbă semnificația, în virtutea faptului că apar noi orientări în arta dansului, unde dispar deosebirile și hotarele.

Pe de altă parte, principiul dihotomiei se manifestă în măsură deplină în contextul noilor paradigme coregrafice. Spre exemplu: *dans modern – dans nonmodern, dans contemporan – dans clasic*.

Cu toate acestea, legitatea dihotomiei își păstrează, ca și înainte, semnificația în raportul dans scenic nonclasic – dans scenic clasic. Cunoașterea particularităților de funcționare a principiului dihotomiei în arta coregrafică și a principiilor interferenței și transpoziției deschide perspective în căutarea noilor orientări, forme și tehnici ale dansului atât clasic, cât și nonclasic.

7. **7.** Examinând dezvoltarea artei dansului în cadrul modernismului și postmodernismului, se poate concluziona că, în plan cultural-istoric, postmodernismul se manifestă ca valorificare și extindere a experienței modernismului ca fenomen estetic. Însă, spre deosebire de modernism, care nu s-a debarasat de trăsăturile clasicismului, de caracteristicile umanismului, de credința în bine etc., postmodernismul șterge integral hotarul dintre genurile coregrafice independente, dintre clasic și nonclasic. Postmodernismul în coregrafie pune accentul pe proces și pe combinarea diferitor stiluri, tehnici, care la prima vedere nu pot fi combinate.
8. **8.** Este de remarcat încă o particularitate semnificativă a constituirii artei coregrafice în Europa. Dacă pe parcursul secolelor legiuitori ai modelor în coregrafie au fost Franța, Italia, Germania, Rusia, iar alte țări erau restante în acest plan cu zeci și chiar sute de ani, atunci la etapa contemporană multe inovații coregrafice, specifice Europei, se implementează cu succes și în alte țări. Spre exemplu, în Republica Moldova în prezent putem vorbi despre o mare diversitate a colectivelor de dansatori cu diferite predilecții.
9. **9.** Remarcăm că pe parcursul istoriei au fost numeroase încercări de a sistematiza toate speciile și genurile artei coregrafice. Unele au avut rezonanță, altele – mai puțin succes.

Particularitățile cercetării noastre au determinat necesitatea de a aplica următoarea clasificare a dansurilor.

În acest sens, am propus o clasificare a dansurilor pe care o considerăm drept mai adecvată obiectivelor cercetării noastre, anume: dans scenic – dans nonscenic (cotidian, popular etc.); dans scenic clasic (balet – balet modern) și dans scenic nonclasic (de salon, popular de scenă, sportiv, dans-modern etc.).

10. Astfel, noi am soluționat ***problema științifică*** privind fundamentarea factorilor și premiselor care au predeterminat dezvoltarea dansului scenic și stabilirea particularităților coregrafiei contemporane în cadrul postmodernismului.

În baza rezultatelor obținute și concluziilor generale formulăm următoarele **recomandări**:

✓ ***Recomandări pentru factori de decizie la nivel național***

1. Promovarea artei coregrafice în Republica Moldova și peste hotarele ei prin reactualizarea politicilor în acest domeniu, având ca reper și rezultatele cercetării date.
2. Promovarea activă a statutului, imaginii artistice și profesionale a dansatorilor și a coregrafilor, în general.

✓ ***Recomandări pentru cercetători***

1. Problema cercetării evoluției și dezvoltării artei coregrafice în Republica Moldova este una mai puțin abordată și studiată, cât în plan teoretic, atât și în plan istoric. Cercetarea dată deschide noi direcții și oportunități de studiere a diferitor aspecte ale artei coregrafice în Republica Moldova:
   - particularitățile evoluției artei coregrafice în perioada interbelică;
   - particularitățile dezvoltării artei coregrafice la etapa contemporană;
   - influența postmodernismului asupra dezvoltării artei coregrafice;
   - interferența genurilor artei coregrafice la etapa actuală;
   - creația marilor dansatori/ coregrafi din Republica Moldova și de peste hotare (*de exemplu*, creația lui Radu Poclitaru).
2. Înaintarea proiectelor de cercetare a problematicii dezvoltării artei coregrafice în Republica Moldova la diferite concursuri de proiecte naționale și internaționale.

✓ ***Recomandări pentru cadrele didactice universitare sau din colegiile cu profil artistic***

1. Reactualizarea curriculumului la disciplina ”*Teoria și istoria artei coregrafice*” prin introducerea noilor subiecte, generate de cercetarea dată: *Cadrul dihotonomic al dezvoltării artei coregrafice*; *Evoluția dansului scenic în Republica Moldova*; *Influența postmodernismului asupra artei coregrafice*; *Tendințele evoluției dansului clasic/ dansului popular în Republica Moldova*.

2. Valorificarea metodelor sincronă și diacronă în analiza evoluției artei coregrafice, realizată de studenți în cadrul orelor academice.
3. Implicarea studenților, masteranzilor, doctoranzilor din domeniul artei coregrafice în realizarea cercetărilor în domeniul evoluției artei coregrafice.
4. Elaborarea ghidului pentru studenți ”*Evoluția artei coregrafice în Republica Moldova*”.

✓ ***Recomandări pentru maiștri de balet, coregrafi***

1. Autoformarea, autodezvoltarea profesională prin studierea cadrului analitic și teoretic al cercetării.
2. Montarea și realizarea spectacolelor coregrafice, având ca reper rezultatele cercetării, în primul rând, cele legate de influența postmodernismului asupra artei coregrafice.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Acciu V. *Proiectarea curriculumului educației coregrafice a elevilor claselor primare*. Teză de doctor în pedagogie, 1998.
2. Apostol S. *Constituirea și dezvoltarea dansului scenic: tendințe și particularități.* În: Revista de știință, inovare, cultură și artă „AKADEMOS", Categoria B, nr.4(67), 2022, p.136-141, AȘM: Tipografia Centrală Î.S. ISSN 1857-0461; E-ISSN 2587-3687. https://doi.org/10.52673/18570461.22.4-67.18
3. Apostol S. *Evoluția stilisticii și tehnicii artei dansului: principii și particularități.* În: Revista "Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică", Tipul B, nr.2(43), 2022, p.119-125, AMTAP: Notograf Prim. ISSN 2345-1408; E-ISSN 2345-1831. https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.21
4. Apostol S. *Stilistica și tehnica dansului scenic în dezvoltare.* În: Volumul Conferinței internaționale "Europa multilingvistică, multietnică și multiculturală", Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2022, p.105-116. ISBN 978-606-37-1717-8.
5. Apostol S. *Unele particularități ale evoluției artei coregrafice în România și Republica Moldova: cadrul valoric și educațional.* În: Revista "Studia Universitatis Moldaviae", Științe ale Educației, Categoria B, nr.5(165), 2023, CEP: USM, ISSN 1857-2103.
6. Curbet Vl. *La vatra jocului. Stiluri.* Chișinău, 2005, 558 p. ISBN 9975-976-82-7
7. Dohotaru M., Guțu Z. *Arta coregrafică – purtătoare a sistemului de valori.* Volumul Conferinței științifico-practice internaționale „*Valorificarea strategiilor inovaționale de dezvoltare a învățământului artistic contemporan*", Ediția a II-a, 15-16 iunie, 2018, Proiectul de cercetare "*Managementul implementării praxiologiei formativ-inovaționale în sistemul învățământului artistic național*", Universitatea de Stat "Alecu Russo" din Bălți, p.179-184. ISBN 978-9975-3267-1-1.
8. Dohotaru M., Guțu Z. *Axiologie – cadru de referințță în formarea orientărilor valorice la studenți*. În: Revista „Studia Universitatis Moldaviae", Seria „Științe ale Educației", Categoria B, Chișinău: CEP USM, 2017, nr.9(109), p.133-138. ISSN 1857-2103.
9. Dohotaru M., Guțu Z. *Valente axiologice și educative ale artei coregrafice.* Monografie. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău: CEP USM, 2019, 177 p., ISBN 978-9975-149-42-6.
10. Enache L. *Teatru-dans – Modalități de comunicare expresivă în dinamica artelor scenice.* Iași: Artes, 2016. 132 p.

11. Ginot I., Michel M. *Dansul în secolul XX.* Trad. de V.Săndulescu. București: Art, 2011. 283 p.
12. Guțu Z. *Dezvoltarea tehnicii de interpretare a dansului la studenți în cadrul orelor practice.* În: Materialele Conferinței științifice internaționale „*Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului*”, organizată cu prilejul aniversării a 75 ani ai învățământului artistic superior, Academia de Muzică, Teatru și Arte Platice, 2015, Chișinău: AMTAP. p.17-18, ISBN 978-52-196-3.
13. Guțu Z. *Educație estetică și educație artistică: conceprt și metodologie.* În: Materialele Conferinței științifice internaționale „*Învățământul universitar și piața muncii: conexiuni și perspective*”, 21 noiembrie, 2014, USM, Chișinău: CEP USM, 2014, p.101-107. ISBN 978-9975-71-675-8.
14. Guțu Z. *Exerciții coregrafice: Tehnici de predare a dansului scenic popular*. În: Materialele Simpozionului internațional „*Tradiție și inovație, identitatea și globalism în arta contemporană*”, , Constanța (România), iunie, 2010, p.27-28.
15. Guțu Z. *Exersisul coregrafic ca parte componentă a procesului de studiere a dansului scenic-popular*. În: Materialele Conferinței științifice internaționale „*Problemele metodico-didactice în învățământul artistic superior*”, Chișinău: AMTAP, 2003, p.37-39.
16. Guțu Z. *Posibile tehnologii de formare a competențelor profesionale la studenții-coregrafi*. În: Materialele Conferinței științifice „*Învățămăntul artistic – dimensiuni culturale*”, Chișinău: AMTAP, 2003, p.67-71.
17. Guțu Z. *Procesul de instruire coregrafică a studenților din perspectiva creativității*. În: Materiale Conferinței Științifice internaționale „*Educația artistic-spirituală în contextul Învățământului contemporan*”, Bălți: Universitatea de Stat „Alecu Russu” din Bălți, 2005, p.78-81.
18. Guțu Z. *Romantismul pe scena baletului în creația lui M.Taglioni.* În: ”*Investigații pedagogice și psihologice*”. Chișinău: IȘPP, 1994, p.72-76.
19. Guțu Z., Apostol S., Batrîncea I., Dohotaru M. *Dans popular scenic: exersisul la bară.* Ghid metodologic. Chișinău, 2016, 34 p.
20. Jela D. *Oleg Danovskii – omul, artistul, legenda*. București: Curtea Veche, 2012. 296 p. ISBN 978-606-588-263-8.
21. Koroliov E., Aga N. *Baletul moldovenesc*. Ediție enciclopedică. AȘM. Chișinău, 304 p.
22. Leroi-Gourhan A. *Gestul și cuvântul*. București: Meridiane, 1982. 385 p.
23. Lukacs G. *Estetica.* Vol.I. București: Editura Meridian, 1972. 823 p.
24. Mardari M. *Studiu coregrafic*.Chișinău, 2015, 336 p., ISBN 978-9975-3058-6-0.

25. Moraru M. *Dicționar de forme și genuri muzicale. Epigraf*. Chișinău, 1998, 183 p. ISBN 9985-5-a.
26. Șomăcescu S. *Metodologia predării dansului clasic*. București: U.N.A.T.C.Press, 2019, 197 p., ISBN 978-606-8757-55-1.
27. Șomăcescu S. *Practica de specialitate: dans clasic*. București: U.N.A.T.C.Press, 2020, 147 p., ISBN 978-606-8757-76-6.
28. Urseanu T., Ianegic I., Ionescu L. *Istoria baletului*. București, 1967.
29. Vasilescu T., Tita S. *Folclor coregrafic românesc*. București: C.I.C.P. M.A.M., 1989.

În limbile engleză/ franceză:

30. Adolphe J.M., Rodes C. *La Danse en France, Choregraphes et compagnies*. Editions du CENAM, 1988.
31. Apostol S. *Particularities of dance's (classical and nonclassical)stylistics and techniques in context of modernismand postmodernism.* Revista UNATC, Journal of Drama Teaching, Volumul 4, Iss. 2(7) 2020, p.71-79. ISSN 2601-209X, ISSN-L 2601-209X.
32. Apostol S. *Evolution of scenic dance: historical context.* În: Revista de teoria și critica artei "REVART", nr.1/42, 2023, Editura Eurostampa. ISSN 1841-1169, E-ISSN 2069-0495.
33. Apostol S., Guțu Z. *Evolution of scenic dance: culturological approach.* În: Revista de teoria și critica artei "REVART", nr.1/42, 2023, Editura Eurostampa. ISSN 1841-1169, E-ISSN 2069-0495.
34. Banes S. *Terpsichore en baskets: post-modern dance*. Trad. fr. De Denise Luccioni CND, Paris: Chiron, 2002.
35. Baril J. *La Danse moderne*. Paris: Vigor, 1977.
36. Baron J.H. *Les Fees des Forests de St. Germanin, bfllet de cour, 1965*. New-York: Dance Perspectives, 1975, Nr.62.
37. Bentivoglio L. *La Danza Contemporanea*. Milan: Longanes & Co., 1985.
38. Christout M.-F. *Le Ballet de cour au XVIIe siecle*. Geneva: Minkoff, 1987.
39. Dohotaru M., Guțu, Z. *Choreography as means of training value orientations for students at faculties with artistic profile.* Proceedings of CIEA 2018 The Fifth International Conference on Adult Education *Education for Values – continuity and context*", Iasi (Romania), April 25th-27th, 2018, Chisinau (Moldova) April 27th-28th, 2018, Bologna (Italy): EDlearning, 2018, ISBN 978-88-87729-48-1, p.167-174.
40. Fretard D. *La Danse en France en 1996*. Association francaise d'action artistique (AFAA), Paris, 1996.
41. Guest I. *The Romantic Ballet in England.* Dance Books Ltd, 2014, 204 p., ISBN-10:

185273 1702.

42. Guțu Z. *Training value orientations in students through choreographic art*. Revista UNATC, Journal of Drama Teaching, Volumul 4 Iss. 2(7) 2020, ISSN 2601-209X, ISSN-L 2601-209X
43. Haskell A.L. *The Wonderful World of the Dance*. London, Macdonald Orbis, 1969.
44. Kagan J. *Change and continuity in infancy*. New York: Wiley, 1971. 293 p.
45. Kassig G. *History of Dance*. Champain, IL: Human Kinetics, 2007, 320 p. ISBN 9780736060356.
46. Lamy B. *La Rhetorique ou l'Art de parler*. Paris: Pralard, 1675.
47. Lamy B. *Nouvelles reflexions sur l'art poetique*. Paris: Pralard, 1688.
48. Launay I. *A la recherche d'une danse moderne: Rudolf von Laban, Mary Wigman*. Paris: Chiron, 1997.
49. Lynham D. *The Chevalier Noverre, Father of Modern Ballet*. Dance Books Ltd., 2009, 222 p. ISBN-13 978 0903102018.
50. Lomax A. *Folk Song Style and Culture*. Washington, Routledge, 1968. ISBN 9780203791844.
51. Mather B.B. *Dance rhythms of the French Baroque. A Handbook for performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, 118 p.
52. Pastori J.-P. *La Danse. I. Du ballet de cour au ballet blanc*. Paris: Gallimard, 1997. .
53. Preston Dunlop V. *Looking at Dances*: A Choreological Perspective on Choreography. Verve Publ., 1998. 216 p. ISBN 0950985910, 9780950985916.
54. Reyna F. *Des origines du balett*. Paris, 1955. ? p.
55. Sachs C.*World History of the Dance*. New-York: Publisher, Seven Arts, 1952. 469 p.
56. Sorell W. *The Dance Through the Ages.* New-York: Grosset & Dunlap Publishers, 1967, p.304
57. Zichrony S.K., Guțu Z. *Dance curriculum design for early childhood in a religious community*. În: Revista „Studia Universitatis Moldaviae". Seria „Științe ale Educației", Categoria B, Chișinău: CEP USM, 2015, nr.9(89), p.152-157. ISSN 1857-2103.
58. Winter M.H. *The Pre-Romantic Ballet*. Dance Horizons, 1975. 306 p.

În limba rusă:

59. Алпатов М. *Всеобщая история искусств*. В 3-х томах. Том III. Москва: «Искусство», 1955. 426 с.
60. Алпатов М. *Художественные проблемы итальянского возрождения.* Москва: «Искусство», 1976. 290 с.

61. Андреева Ю. *Айседора Дункан. Модерн на босу ногу.* Москва: Издательство «Алгоритм», 2016, 416 с. ISBN 978-5-906880-12-3.
62. Аникст А. *Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы*. В: Книге «Ренессанс. Барокко. Классицизм». Москва, 1966.
63. Асафьев Б. *О балете*. Москва: «Музыка», 1974. 296 с.
64. Бакл Р., Нижинский В. *Новатор и любовник*. Москва: «Центрполиграф», 2001. 494 с. ISBN: 5-227-01528-7.
65. *Балет.* Энциклопедия. Москва: «Советская энциклопедия», 1981. 623 с.
66. Бахрушин Ю. *История русского балета*. 3-е. Москва: «Просвещение», 1977. 288 с. Б. 60602-57074-77.
67. Бекина С.И. *Музыка и движение*. Москва: «Просвещение», 1983. 288 с.
68. Блок Л.Д. *Классический танец. История и современность*. Москва: «Искуство», 1987. 556 с.
69. Богданов Г.Ф. *Русский народно-сценический танец*: *методика и практика создания*. Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: Издательство «Планета музыки»: 2018. 480 с. ISBN: 978-5-8114-3029.
70. Богданов Г. *Традиционная русская народная хореография: жанры, формы, композиции (от истоков до начала XX века)*. Москва: МГУКИ, 2014. 444 с. ISBN 978-5-94778-328-5.
71. Богданова Л. *Постмодернизм и современная хореография*. В: Вестник Казанского государствееного университетата культуры и искусств, 2006, № 4.
72. Борзов А. *Танцы народов мира.* Москва: Ун-т Н.Нестеровой, 2006. 494 с. ISBN 5-901617-25-8.
73. Браиловская Л. *Самоучитель по танцам: вальс, танго, самба, джайв*. Серия «Стильные штучки». Ростов-на-Дону: «Феникс», 2003. 224 с.
74. Бурцева Г. *Управление развитием творческого мышления студентов-хореографов в процессе вузовской подготовки*. Диссертация на соискание ученной степени кандидата педагогических наук. Барнаул, 2000. 142 с.
75. Ваганова А. *Основы классического танца.* Ленинград: «Искусство», 1980. 189 с.
76. Валукин Е. *Мужской классический танец. Эволюция во времени*. Москва: «ГИТИС», 2014, 232 с. ISBN 978-5-91328-133-3.
77. Валукин Е. *Система мужского классического танца*. Москва, 1999. 456 с.
78. Ванслов В. *Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета*. Москва: «Музыка», 1980. 192 с.

79. Васильева-Рождественская М. *Историко-бытовой танец*. Москва: «Искусство», 1963. 382 с.
80. Вашкевич Н. *История хореографии всех веков и народов*. Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: «Лань», «Планета музыки», 2009. 192 с.
81. Верховинець В. *Теорія українського народного танцю*. Київ, 1968. 150 с.
82. *Вестник Академии русского балета им. А.Вагановой*, 2012, №27(1). Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета. 463 с.
83. *Вестник Академии русского балета им. А.Вагановой*, 2013, №29(1). Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета. 448 с.
84. *Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой*, 2013, №30(2). Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета. 369 с.
85. *Все о балете./* Сост. Е.Суриц. Москва-Ленинград, «Музыка», 1966. 454 с.
86. Гаевский В. *Дивертисмент.* Москва: «Искуство», 1981. 256 с.
87. Гаевский В. *Дом Петипа.* Москва: 2000. 432 с.
88. Герасимова И. *Эволюция когнитивных предустановок творчества*. Докторская диссертация. Москва, 1998. 146 с.
89. Голубева Э. *Балетная музыка композиторов Советской Молдавии*. Кишинев «Штиинца», 1988. 232 с.
90. Голушко О. *Роль сольного танца в развитии творческой личности.* Вып. 2-ой. Хореография: история, теория, практика. Москва, 2007.
91. Григорьев С. *Балет Дягилева*. Монография. Москва: АРТ, 1993. 268 с.
92. Далькроз Э. *Ритм, его воспитательное значение для жизни и искусства*. 6 лекций. Санкт-Петербург, Издание журнала: Театр и Искусство, 1913, 156 с.
93. Дживелегов А. *Итальянская народная комедия*. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1954. 298 с.
94. Добровольская Г. *Танец. Пантомима. Балет.* Ленинград: «Искуство», 1975. 128 с.
95. Дубник И.О. *Специфика художественной образности в хореографическом искусстве*. Диссертация на соискание ученной степени кандидата философских наук. Москва, 1989. 191 с.
96. Есаулов И. *Хореодраматургия. Искусство балетмейстера*. Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2000. 320 с. ISBN 5-7029-0406-0.
97. Есаулов И., Есаулова К. *Народно-сценический танец*. Учебное пособие. Издание тертье, стереотипное. Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: «Лань», «Планета музыки», 2017. 208 с.

98. Захаров Р. *Сочинение танца. Страницы педагогического опыта*. Москва: «Искусство», 1983. 237 с. ISBN 5-210-00347-7.
99. Захаров Р. *Искусство балетмейстера*. Москва: «Искусство», 1954. 430 с.
100. Захаров Р. *Слово о танце.* Москва: «Молодая гвардия», 1979. 159 с.
101. Ивановский Н. *Бальный танец XVI-XIX веков*. Калининград: «Янтарный сказ». 2004. 208 с.
102. *История Европы*. Том.1. *Древняя Европа*. Москва: «Наука», 1988. 704 с.
103. *История Европы.* Том.2. *Средневековая Европа*. Москва: «Наука», 1992. 808 с.
104. *История Европы.* Том.3. *От средневековья к новому времени (конец XV — первая половина XVII века)*. Москва: «Наука», 1993. 656 с.
105. *История Европы.* Том.4. История нового времени. Москва: «Наука», 1994. 509 с.
106. Каган М. *Лекции по эстетике*. Ленинград, ЛГУ, 1971. 766 с.
107. Кампус Э. *О мюзикле*. Москва: «Музыка», 1983. 126 с.
108. Кант И. *Сочинения:* В 6 т. Т.6. Москва: Мысль, 1966. 743 с.
109. Кириллов А. *Структурность выразительных средств танцевального движения*. Москва: «ГИТИС», 1988.
110. Кириллов А. *Язык танца: историко-системно-семиотическая разработка и обоснование*. Москва: «МГУКИ», 2004.
111. Кисеева Е. *Роль танца постмодерн в культуре*. Южно-Российский музыкальный альманах 2013, №1(12).
112. *Классики хореографии*. Под ред. Е.И.Чеснокова. Москва-Ленинград, 1937. 357 с.
113. Коган П. *Очерки по истории западно-европейского театра*. Москва-Ленинград: «Academia», 1934. 272 с.
114. Контелова Е. *Игорь Моисеев – академик и филосов танца.* Сакт-Петербург, 2017. 464 с.
115. Королёва Э. *Хореографическое искусство Молдавии*. Кишинёв, 1970.
116. Королёва Э. *Молдавский балетный театр*. Кишинев: «Штиинца», 1990. 304 с.
117. Королёва Э. *Ранние формы танца*. Кишинев: «Штиинца», 1977. 215 с.
118. Королёва Э. *Спектакль. Балетмейстер. Танцовщик*. Кишинев: «Литература артистикэ», 1977. 164 с.
119. Королёва Э. *Творчество артиста балета*. Кишинев: «Штиинца», 1983. 224 с.
120. Красовская В. *Западноевропейский балетный театр*. *Очерки истории. От истоков до середины XVIII века.* Ленинград: «Искусство», 1979. 295 с.
121. Красовская В. *Западноевропейский балетный театр*. *Очерки истории. Эпоха*

Новерра. Ленинград: «Искусство», 1981. 286 с.
122. Красовская В. *Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм.* Москва: «Искусство», 1996. 432 с.
123. Красовская В. *Русский балетный театр начала XX века.* Ленинград «Искусство», 1971, 522 с.
124. Курбет В., Мардарь М. *Молдавские народные танцы.* Кишинев: Издательство: «Картя Молдовеняскэ», 1969. 236 с.
125. Курюмова Н. *Современный танец в культуре XX века. Смена моделей телесности*. Учебное пособие. 2-е издание. Москва: «Планета музыки», 2021. 208 с.
126. Левинсон А. *Старый и новый балет. Мастера балета*. Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: «Лань», «Планета музыки», 2008. 560 с.
127. Ливанова Т. *Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств*. Москва: «Музыка», 1977. 528 с.
128. Лифарь С. *Дягилев*. Санкт-Петербург: «Композитор», 1993. 352 с. ISBN 5-85285-358-5.
129. Лифарь С. *С Дягилевым*. Санкт-Петербург: «Композитор», 1994. 224 с. ISBN 5-7379-0003-7.
130. Лифарь С. *Танец. Основные течения академического танца.* Москва, 2014. 232 с.
131. Логофет С. *Для молдавеняски*. В: Клуб и художественная самодеятельность, 1982, №10.
132. Луцкая Е. *Жизнь в танце*. Москва: Издательство «Искуство», 1968. 80 с.
133. Мессерер А. *Танец. Мысль. Время.* Москва: «Искуство», 1990. 232 с.
134. Мессерер А. *Уроки классического танца*. Москва: «Искусство», 1967. 552 с.
135. *Музыка и хореография современного балета*: Сборник статей. Выпуск 4./ Сост. Ю.Розанова и Р.Касачева. Москва: «Музыка», 1982. 204 с.
136. Мур А. *Бальные танцы.* Москва: «Астрель», 2004. 319 р.
137. Нарский И. *Как партия народ танцевать учила…* Москва: Новое литературное обозврение, 2018. 752 с.
138. Неф К. *История западноевропейской музыки.* Москва: Государственное музыкальное издание, 1938. 304 с.
139. Нижинская Б. *Ранние воспоминания. (Ballets Russes)*. Т.1. Москва: «Артист. Режиссёр. Театр», 1999. 352 с. ISBN 5-87334-032-3.
140. Нижинская Б. *Ранние воспоминания. (Ballets Russes)*. Т.2. Москва: «Артист. Режиссёр. Театр», 1999, 320 с. ISBN 5-87334-033-1.

141. Нижинская Р. *Вацлав Нижинский. Воспоминания*. Москва: Издательство «Центрполиграф», 2005. 412 с. ISBN 5-9524-2007-9.
142. Нижинский В. *Чувство*. Москва: «Вагриус», 2000. 252 с. ISBN 5-264-00041-7.
143. Никитин В. *Мастерство хореографа в современном танце*. Учебное пособие. Издание тертье, стереотипное. Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: «Лань», «Планета музыки», 2017. 520 с.
144. Никитин В. *Модерн-джаз танец. История. Методика. Практика*. Москва: «ГИТИС», 2000. 440 с.
145. Новерр Ж.Ж. *Письма о танце и балетах*. Ленинград, Москва: «Искуство», 1965. 375 с.
146. Нуреев Р. *Автобиография.* Москва: «Аграф», 1999. 240 с. ISBN 5-7784-0052-7.
147. Ошурко Л. *Народные танцы Молдавии*. Кишинев, 1957. 772 с.
148. Пастори Ж.-П. *Ренессанс русского балета*. Москва: Paulsen, 2014. 152 с.
149. Петров О. *Русская балетная критика второй половины XIX века*: Екатеринбург: «Сфера», 1995. 414 с. ISBN 5-86193-022-8.
150. Пикард А. *Балет. Нарративы балетного тела.* Харьков: Гуманитарный Центр, 2018. 210 с.
151. Плисецкая М. *Я Майя Плисецкая*. Москва: «Новости», 2006. 490 с. ISBN 5-7020-0903-7.
152. Пылаева Л. *Композиция пассакалийи и чакон французского grand siecle: взгляд сквозь призму риторики*. В: Вестник Академии русского балета им. А.Вагановой. Вопросы методики преподавания. Петербург: Издательство Политехнического университета, 2011, №1 (25), с.171-177.
153. Рожковская Н. *Театральная жизнь Кишинева XIX – начала XX в.* Кишинев: «Штиинца», 1979. 244 с.
154. Слонимский Ю. *Жизель.* Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: «Лань», «Планета музыки», 2018. 212 с.
155. Слонимский Ю. *В честь танца.* Москва: «Искусство», 1968, 402 с.
156. *Современный бальный танец*: Пособие для студентов ин-тов культуры, учащихся культ.-просвет. училищ и руководителей коллективов бального танца./ Под ред. В.Стриганова и В.Уральской. Москва: «Просвещение», 1977. 432 с.
157. Соколов-Каминский А., Левинсон А. *Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: энцикл. биогр. слов*. Под общ. ред. В.Шелохаева, отв. ред. Н.Канищева. Москва: РОССПЭН, 1997. 256 с.

158. Соловьев Н. *Мария Тальони.* Санкт-Петербург: «Планета музыки», 2011. 187 с.
159. Суриц Е. *Хореографическое искусство двадцатых годов*. Москва: Издательство «Искусство», 1979, 360 с. 80105-16627-79.
160. Тарасов Н. *Классический танец.* Москва: «Искусство», 1981. 479 с.
161. Ткаченко Т. *Народный танец*. Москва: «Искусство», 1975. 351 с.
162. Узун Е. *Раду Поклитару. Свободный танец*. Кишинэу, 2012, 158 с. ISBN 978-9975-66-280-2.
163. Уралькая В. *Поиски и решения. Танец в русском хоре*. Москва: «Советская Россия», 1973. 108 с.
164. Уральская В. *Природа танца*. Москва: «Советская Россия», 1981. 112 с.
165. Устяхин С. *Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии*. Диссертация на соискание ученной степени кандидата культурологии. Саранск, 2006. 161 с.
166. Филатов И. *Дорога к танцу*. Москва, 1989.
167. Филатов С. *От образного слова, к выразительному движению*. Москва: «НВ Магистр», 1993. 128 с.
168. Филатов С. *Танцевальная техника и выразительность*. Москва: 1996.
169. Фридеричия А. *Август Бурнонвиль.* Москва: «Радуга», 1983. 272 с.
170. Худеков С. *История танцев*: В 4-х т. Спб., 1914. 160 с.
171. Худяков С. *Иллюстрированная история танца*. Москва, 2009. 150 с.
172. Цорн А. *Грамматика танцевального искусства и хореографии*. Одесса, 1890. 346 с.
173. Шумилова Э. *Правда балета.* Москва: «Искусство», 1967. 152 с. ISBN 80105-097-35-76.
174. Шухмин Х. *Бальные и балетные танцы. Практический самоучитель. Танцы всех наций и веков*. Москва: А.С. Балашов, 1913. 126 с.
175. Эльяш Н. *Пушкин и балетный театр*. Москва: «Искуство», 1970. 344 с.
176. Эльяш Н. *Образы танца*. Москва: «Знание», 1970. 240 с.
177. Эндрюс Т. *Магия танца*. Москва: REFL-book; Киев: Вак-леер, 1996. 256 с.

E-bibliografie:

178. https://www.britannica.com/art/Western-dance/The-Renaissance-world-and-the-art-dance
179. https://dexonline.ro/

ANEXĂ

Anexa 1.

Arborele *Artei coregrafice*



DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, Apostol Snejana, declar pe propria răspundere că materialele prezentate în teza de doctorat „*Dihotomia evoluției dansului scenic în contextul abordărilor sincronice și diacronice*” sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Apostol Snejana

Data: Semnătura:

CURRICULUM VITAE

Curriculum vitae Europass



Informaţii personale	
Nume / Prenume	APOSTOL Snejana
Adresă(e)	
Telefon(oane)	+37379500647
Fax(uri)	-
E-mail(uri)	snejana.apostol@gmail.com
Naţionalitate(-tăţi)	MDA
Data naşterii	25.02.1975
Sex	feminin
Locul de muncă vizat/ Domeniul ocupaţional	
Experienţa profesională	
2018-prezent	Lector universitar, Departamentul Arta Coregrafică şi Performanţă Motrică, Departamentul Arta Actorului si Regie, Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice
2001-2018	Lector superior, Catedra Coregrafie, Arta Actorului, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
1997-2001	Lector, Catedra Coregrafie, Academia de muzică, Teatru și Arte Plastice
2011-2014	Specialist principal, Ministerul Culturii al Republicii Moldova, Centrul Naţional de Conservare şi Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial
2009-2014	Coregraf, Teatrul Republican „Luceafărul", Chișinău
2003-prezent	Conducător artistic, Teatrul muzical-coregrafic pentru copii „Bravissimo Dance Group"
2014-2018	Conducător coregraf, Teatrul Republican „Luciafarul", Chişinău
1997-2013	Conducător coregraf ,Teatrul Municipal de Păpuşi „Guguţă", Chişinău

Educaţie şi formare

2016-prezent — Doctorandă la Şcoala Doctorală Studiul Artelor şi Culturologie, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, specialitatea: 654.01 -Artă teatrală, coregrafică (cercetare)

2008-2009 — Magistru în Arta teatrală, specialitatea Coregrafie

1992-1997 — Licenţiat, Institutul de Stat al Artelor, Facultatea Muzical-Pedagogică, specialitatea Coregrafie, calificarea Pedagog de coregrafie

1995-1997 — Pedagog-coregraf, Şcoala de arte „Palladium" Chişinău

Alte limbi străine cunoscute — Rusă, engleza (cu dicţionar)

Autoevaluare

	Înţelegere		**Vorbire**		**Scriere**
	Ascultare	Citire	Participare la conversaţie	Discurs oral	Exprimare scrisă
Română	C1/2	C1/2	C1/2	C1/2	C1/2
Franceza	A1/2	A1/2	A1/2	A1/2	A1/2
Engleza	A1/2	A1/2	A1/2	A1/2	A1/2

Niveluri:
A1/2: Utilizator elementar – B1/2: Utilizator independent – C1/2: Utilizator experimentat
Cadrul European comun de referinţă pentru limbi străine

Competenţe şi abilităţi sociale

Competenţe şi aptitudini organizatorice — *Activităţi în cadrul Proiectelor:*

1999-2008 — Concursul Naţional „Mini Miss Moldova", coregraf şi regizor

Competenţe şi aptitudini de utilizare a calculatorului — Utilizator al tehnologiilor de informare şi comunicare (Microsoft Office, Windows OS)

Competenţe şi aptitudini artistice — Coregrafie

Informaţii suplimentare

2013 — Seminar „Eurodans", Ediţia a VI-a la Master-class cu tematica „Dans modern şi de estradă pentru copii cu vîrsta 6-12 ani", Ploieşti, România, Conducător artistic

Activitatea de creație	
2023	Orgaizarea, particiarea și managmentul Concertului Departamentului Artă Coregrafică și Performanță Motrică cu studenșii DACPM, Teatrul de Operă și Balet ”Maria Bieșu”, Chișinău
2020-2023	Campioni mondiali la dans modern cu colectivul Bravissimo Dance Group în Campionatul Mondial World Dance Masters or. Poreci, Croația
2020-2023	Grand Prix in festivalul internaîional Stelele Aurii cu Colectivul Bravissimo Dance Group, București, Constanța, România
2020	Grand Prix in festivalul international Festivalul Talentelor or. Iași, Suceava, Piatra Neamț, Romania
2019	Deschiderea Festivalului Internațional ,,Mărțişor,, cu participarea studenţilor DACPM
2019	Concert în cadrul „Mărţişor studenţesc” cu participarea studenţilor DACPM şi a orchestrei de fanfară AMTAP
2019	Participarea in emisiunea radiofonica Герой нашего времени , or. Minsk, R. Belarus
2019	Festivalul International de dans modern Sound’s of Life 2019, or. Minsk, R. Belarus
2019	Campionatul mondial de dans modern si jazz , IDO-2019, or. Rawa Mazowiecka, Poland.
2019	Campionatul Mondial „Dance World Cap – 2019” Calificarea cu participarea colectivului „Bravissimo”, Bucureşti, România
2019	Festivalul Internaţional „Mărţişor” cu participarea colectivului „Bravissimo”, Palatul Naţional „Nicolae Sulac”, Chişinău
2018	Finala Campionatului Mondial “Dance Star 2019” cu participarea teatrului coregrafic “Bravissimo” obţinînd 5 medalii de aur şi 1 medalie de bronz
2018	Campionatul European de dans modern cu participarea teatrului coregrafic “Bravissimo”, Iaşi, România
2018	Campionatul european cu participarea colectivului „Bravissimo” cinducător artistic, or. Nova Sad, Serbia

2017	Dance World Cup, Bucuresti, Teatrul musical-coregrafic Bravissimo
2017	Festival Internațional de Dans Modern, Praha, Cehia, Dans popular stilizat „Hora fetelor”, Teatrul musical-coregrafic Bravissimo Open Iaşi Trophi Concurs Internaţional de dans modern, Iaşi (România)
2017	Concursul Internaţional „Mezinarodnîi Fond Mladeze” cu Teatrul muzical-coregrafic pentru copii „Bravissimo”..Premiul I şi invitat a doua oară pentru participare cu un program artistic în Disney Land, Paris, Franţa.
2017	Campionatul Mondial de dans (DWC-2017) cu Teatrul muzical-coregrafic pentru copii „Bravissimo”.. Strasburg, Germania
2017	Coregrafia spectacolului „Harap alb”, Teatrul Municipal de Păpuşi „Guguţă”, Chişinău
2016	Participarea in film documentar al unui student Dumitru Tcaci al AMTAP, “Cinci , șase ,sapte și…”
2016	Coregrafia video clipului de Edward Sharpe & the Magnetic Zeros “Wake up the sun”, regia – Noaz Deshe
2015	Concursul Internaţional „Mezinarodnîi Fond Mladeze” cu Teatrul muzical-coregrafic pentru copii „Bravissimo”.
2015	Premiul I şi invitat a doua oară pentru participare cu un program artistic în Disney Land, Paris, Franţa
2015	Concert consacrat “Hramului oraşului” cu număr coregrafic “Hai la horă, nu mai sta”.
2014	Campionatul European WADF European Grand Prix Open to the World, mambrul juriului
2014	Spectacolul „Cusut ... cu aţă albă”. coregrafia în Teatrul Municipal de Păpuşi „Guguţă”
2013	Campionatul Federaţiei de Dans Sportiv şi Modern din Moldova, membrul juriului

2013	Pedagog-repetitor. Teza de Master a masterandului E.Farguţu “Corp bride”
2013	Festivalul Internaţional “Mini Miss Eiropa 2013” Grand Prize or. Podebrady, Cehia
2013	Concertul jubiliar al Maestrului Eugen Doga. Coregrafia prologului. Palatul Naţional “Nicolae Sulac”
2013	Festivalul Internaţional “Mărţişor - 20132” cu participarea studenţilor catedrei Coregrafie şi Teatrului Muzical-coregrafic “Bravissimo”
2013	Concertul jubiliar “Inspiraţia primăverii” catedra Coregrafie cu numărul dansului istoric cotidian “Gavot”. Palatul Naţional “Nicolae Sulac”
2013	Membra Comisie de calificare a ansamblurilor de dans popular din Republica Moldova
2013	Concursul Internaţional “Mini Miss Moldova 2013”. Coregrafia şi regia
2013	Campionatul republican de dans modern şi de estradă. Locul I, II şi III cu Teatrului Muzical-coregrafic “Bravissimo”; Turneu în Praga, Cehia, Germania, Franţa cu Teatrului Muzical-coregrafic “Bravissimo”. Locul I şi II
2013	Concert consacrat Zilei copiilor cu Teatrului Muzical-coregrafic “Bravissimo”.. Teatrul Naţional de Operă şi Balet “Maria Bieşu”, Chişinău
2013	Spectacol de binefacere cu genericul „Un cocrail de toamnă” cu participarea studenţilor şi Teatrului Muzical-coregrafic “Bravissimo”. Filarmonica Naţională “S. Lunchevici”
2013	„Hramul oraşului”. Coregrafia prologului. Piaţa Marii Adunări Naţionale.

2013	Concursul Internaţional „Utreniaia zvezda”. Teatrul Muzical-coregrafic „Bravissimo”. Grand Prize. Or. Bansko, Bulgaria. Laureaţi ai Premiului special al Academiei de Arte din Sofia Bulgaria
2013	Premiera filmului televizat „Culorile”. Coregrafia montată a unui epizod.
2013	Spectacol de binefacere filmat de Teleradio Moldova cu două numere coregrafice „Bravissimo”. Palatul feroviarilor
2013	Festivalul republican „Steaua Chişinăului” Teatrul Naţional „M. Eminescu”
2013	Participarea cu două numere artistice la emisiunea televizată „Gurinel”. Palatul Naţional „Nicolae Sulac”
2013	Teatrul republican „Luceafărul”. Spectacolul „Cenuşăreasa”. Coregrafia spectacolului.